

CONVITE À MÚSICA

1. *Guia dos Estilos Musicais*, Douglas Moore
2. *Diálogo com Stockhausen*, Karlheinz Stockhausen e Mya Tannenbaum
3. *Estética Musical*, Carl Dahlhaus
4. *Breve Dicionário da Música*, Ricardo Allorto
5. *Pequena História da Música*, Norbert Dufourq
6. *Os Caminhos do Jazz*, Guido Boffi
7. *História da Música Clássica*, Guido Boffi
8. *Do Belo Musical*, Eduard Hanslick
9. *As Formas da Música*, André Hodeir
10. *A Linguagem Musical*, André Boucourechliev
11. *Guia da Ópera*, Rupert Christiansen
12. *Mozart. Vida, Temas e Obras*, Nicholas Kenyon
13. *Estética da Música*, Enrico Fubini

Estética da Música

Título original:
Estética della Musica

© 1993 by Società editrice Il Mulino, Bologna. Nuova edizione 2003

Tradução: Sandra Escobar

Capa de FBA

Depósito Legal nº 281521/08

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

FUBINI, Enrico

Estética da música. – (Convite à música; 13)
ISBN 978-972-44-1403-4

CDU 78.01

Paginação, impressão e acabamento:
GRÁFICA DE COIMBRA
para
EDIÇÕES 70, LDA.
Setembro de 2008

ISBN: 978-972-44-1403-4

Direitos reservados para todos os países de Língua Portuguesa
por Edições 70

EDIÇÕES 70, Lda.
Rua Luciano Cordeiro, 123 – 1.º Esq.º – 1069-157 Lisboa / Portugal
Telefs.: 213190240 – Fax: 213190249
e-mail: geral@edicoes70.pt

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

ENRICO FUBINI

Estética da Música



Introdução

Este pequeno ensaio pretende lançar um breve e sintético olhar sobre problemas estéticos e históricos da música, problemas complexos e com imensas implicações não só no domínio da filosofia, como também no da história, da sociedade, do público, dos intérpretes, etc.

O volume está dividido em duas partes complementares entre si. Na primeira quisemos abordar os principais problemas estéticos da música, vistos sobretudo de uma perspectiva teórica e do ponto de vista da contemporaneidade. Procurámos, por isso, identificar alguns pontos-chave que nos auxiliassem a orientar no intrincado mundo da música e dos seus problemas, mas numa óptica que poderíamos classificar de género interdisciplinar, começando, portanto, por esclarecer o que se entende por estética musical e quais os tipos de problemas a ela atinentes.

A segunda parte decorre directamente do esboço dos problemas sublinhados na primeira: a breve história da estética musical traçada nestas páginas, de facto, baseia-se numa sua aceção ampla e interdisciplinar. Tentámos reconstruir as grandes directrizes do pensamento musical ao longo dos séculos, desde a Grécia Antiga até aos nossos dias, colocando em evidência, por vezes, as fontes mais relevantes nesse âmbito. Com efeito, não existe *a priori* um sector específico onde se encontrem os textos-chave do pensamento musical: cada época privilegiou este ou aquele aspecto da música,

de modo que pode ser bastante difícil encontrar, principalmente no que respeita ao passado, as fontes mais significativas para reconstituir as linhas de um pensamento musical que mantenha uma certa coerência histórica de desenvolvimento.

Este ensaio não se dirige aos especialistas, mas sim aos que desejam ter uma primeira informação num campo de estudos extremamente vasto e, sobretudo, uma perspectiva de leitura para se orientarem nos problemas que surgem, e surgiram no passado, no âmbito de uma arte complexa e multiforme como a música, bem como nos seus aspectos estéticos, filosóficos e, em *lato sensu*, culturais.

Primeira Parte

Os Problemas Estéticos e Históricos da Música

Estética XVII → Estética musical (XIX)

Capítulo 1

As Características da Disciplina

Quais os limites da estética musical?

O que é a estética musical? Pode parecer uma pergunta ociosa e poderíamos responder que obviamente todos os livros que expõem teorias estéticas sobre música fazem parte desta disciplina, isto é, da estética musical. Mas a resposta é claramente insuficiente pois remete-nos para outra interrogação: quais são os livros que tratam da estética musical? No que respeita a tempos recentes não há grandes dificuldades: há um número significativo de livros, ensaios e artigos em revistas especializadas cujos títulos aludem a problemas de natureza estética atinentes à música. O seu conteúdo é claramente indicado pela própria página de rosto, que não deixa qualquer margem de dúvidas: *Estética da Música*, *Música e Significado*, *Filosofia da Música*, *O Belo Musical*, *A Expressão Musical*, etc., são igualmente hipotéticos títulos de livros que pertencem a esta categoria de ensaios directamente ligados aos problemas estéticos da música. No entanto, se recuarmos no tempo as dificuldades aumentam na medida em que, como se sabe, a própria estética nasce como disciplina filosófica autónoma somente no final do século XVIII e a estética da música desenvolveu-se como posterior especificação da estética não antes de meados do século XIX.

com o famoso ensaio de E. Hanslick, *O Belo Musical* (1854). Estaríamos tentados a concluir, como fez em tempos Benedetto Croce, que a estética, enquanto reflexão autónoma sobre arte, é uma disciplina recente tal como, ainda com maior razão, a estética musical na qualidade de subsector da Estética. Mais de vinte séculos de reflexão sobre música seriam assim apagados com base numa doutrina que estabelece de forma rígida, *a priori*, o que se inclui ou não em tal disciplina, depois de ter traçado autoritariamente os seus limites segundo a orientação de uma filosofia bem definida.

Talvez um critério mais empírico fosse de maior ajuda: criar uma grelha mais larga, mais abrangente, que não conduza à conclusão absurda de que a reflexão sobre a música se iniciou há dois séculos apenas. Se a estética musical for definida segundo critérios mais empíricos e se, portanto, indicar qualquer tipo de reflexão sobre música, sobre a sua natureza, os seus fins e os seus limites como fazendo parte da disciplina, então o século XVIII afigurar-se-nos-á como uma viragem na reflexão sobre a arte e sobre a música; uma das muitas viragens que houve ao longo do pensamento humano desde a Grécia até aos nossos dias, uma viragem não mais importante, nem mais aparatosa do que muitas outras. Claro que, assim, a estética musical aparecerá como uma disciplina com limites muito mais amplos, ainda que esbatidos, e, em determinados aspectos, incertos. Contudo, o desejo de certezas não pode fazer com que percamos o sentido da realidade e da consistência histórica.

A música e as outras artes

Os limites da reflexão sobre a música talvez não sejam tão esbatidos quanto amplos, bastante mais amplos do que as reflexões paralelas sobre as outras artes. Mas, a partir do momento em que se estabelece um determinado tipo de separação ou diferença entre a música e as outras artes, toca-se num tema bastante complexo e

delicado que afecta a relação entre as várias expressões artísticas. Sustentar que a música é uma arte particular, com características próprias que a tornam *diferente* das outras artes, significa algo de muito comprometedor e, de qualquer das formas, representa uma tomada de posição que para um crociano, por exemplo, pareceria absurda. Mas o que nos interessa aqui são as implicações de tal afirmação no plano de uma investigação histórica com o intuito de identificar as fontes do pensamento sobre a música.

Quando Schumann, no início do século XIX, formulava pela boca de Florestani, uma das personagens imaginárias que aparecem nos seus escritos e que representam um dos aspectos da sua personalidade, o famoso aforismo: «A estética de uma arte é igual à das outras; só difere na matéria», defendia um modo de considerar a música e, em geral, a arte, enquanto fruto de uma mesma actividade criadora e expressiva do homem que pode encarnar indiferentemente numa matéria em vez de outra. Por detrás de Schumann havia, portanto, uma cultura que durante séculos considerara a música como uma forma de expressão *à parte* e, de qualquer forma, inferior em relação às outras artes, considerando-a muitas vezes principalmente como mester, com muito pouco em comum com o mundo da arte. Podemos assim compreender a tomada de posição de Schumann e de muitos outros românticos no sentido de *recuperar* a música no reino da arte, de forma a colocá-la numa posição privilegiada. Todavia, não nos podemos esquecer de que, no fim do século XVIII, a grande maioria dos pensadores considerava a música uma arte menor, com um valor de forma alguma comparável às artes maiores, como a poesia, o teatro, a arquitectura, a escultura e a pintura.

A história da música: uma história à parte

A história da música até ao século XIX foi, de facto e de direito, uma história independente das outras artes. Ao longo de uma

Arte

tempo

espaço

ESTÉTICA DA MÚSICA

tradição antiquíssima que remonta aos tempos da Grécia Antiga, a música foi sempre considerada, por diversos motivos, uma arte dotada de reduzido ou nulo poder educativo em relação à poesia, o que veio reforçar a ideia de que a música é um tipo de arte à parte, com uma história própria, com problemas específicos, uma arte que põe em jogo actividades e receptividades diferentes das artes da palavra, bem como das artes da pintura e da arquitectura. Uma investigação sobre o lugar da música e do músico face às artes e aos outros artistas ao longo dos séculos, na civilização ocidental, seria de grande ajuda à compreensão do fenómeno musical na sua globalidade.

Por que motivo, então, a música gozou de tão pouca consideração por parte dos filósofos, dos literatos e do próprio público? Na verdade, a música, mesmo numa análise superficial, surge por mais de um motivo como uma arte com problemas absolutamente específicos, não comparáveis aos de nenhuma outra arte, pelo que não nos surpreende que efectivamente tenha ficado confinada, de certa forma, a um limbo durante tantos séculos. Mas, perguntamo-nos hoje, serão as peculiaridades da música suficientes para justificar esta separação? E ainda: porquê uma arte não só separada, mas também desconceituada?

No século XVIII, as artes foram divididas em artes do tempo e artes do espaço, e a música, a aceitar-se esta classificação, pertence sem sombra de dúvidas às artes do tempo, isto é, às formas de expressão que têm como matéria o tempo. Mas entre as artes do tempo, a música ocupa um lugar à parte. Com efeito, as artes da palavra, também elas artes do tempo, têm muito poucas afinidades com a música. Antes de mais, o compositor deve possuir um grau de competência e, portanto, uma especialização bastante mais elevada em relação, por exemplo, a um literato; além do mais, a música, para ser actualizada após a sua criação, necessita sempre do intérprete, figura aliás presente em outras artes, como o teatro. Mas evidentemente que o intérprete musical tem características que o distinguem de qualquer outro tipo de intérprete, dada a dificuldade

importante papel do intérprete

importante
exemplo da especificidade da música

ARTISTA X FILÓSOFO X PÚBLICO

AS CARACTERÍSTICAS DA DISCIPLINA

da sua tarefa, o alto nível de especialização exigido, a delicadeza e a responsabilidade de que é investido a partir do momento que lhe é confiada a missão de fazer viver a própria obra musical e de a transmitir ao público, pois sem ele a obra musical é muda e de facto inexistente. Por fim, no que diz respeito ao ouvinte, a música, embora seja desprovida de elementos figurativos, não reproduzindo nada de determinado, sendo destituída de qualquer virtude imitativa, possui, porém, um impacto emotivo – mesmo para o ouvinte mais desprevenido e sem competências musicais específicas –, desconhecido em qualquer outra arte. Essas características são apenas algumas das mais flagrantes que diferenciam ainda hoje a música das outras expressões artísticas, mas que são suficientes para fazer compreender como é que a música se desenvolveu ao longo da história seguindo trilhos autónomos.

Portanto, o elemento que mais contribuiu para manter a música separada do percurso das outras artes é o alto grau de especialização técnica que ela exige quer ao músico compositor, quer ao músico intérprete. Um poeta pode ter frequentado a mesma escola que qualquer outro cidadão e tornar-se um grande poeta, ao passo que um músico, ainda que medíocre, teve, em todo o caso, de frequentar durante muitos anos escolas da especialidade que lhe ensinaram os rudimentos do ofício, ou seja, a linguagem específica da música. Foi precisamente esta especificidade do ofício de músico que gerou uma realidade de facto separada das outras, quer na profissão de quem a pratica, quer na consideração dos filósofos, quer no juízo do público. Praticamente até ao fim do século XVIII, nunca ninguém contestou essa diferença da música, aliás, todos os teóricos e filósofos da música nunca puseram em dúvida, nas suas reflexões, que operavam no interior de uma lógica que dizia respeito, apenas e exclusivamente, à arte dos sons. A ideia de Schumann, segundo a qual a estética da música é igual à das outras artes, é revolucionária, subverte juízos arraigados há séculos, influenciando profundamente o pensamento romântico, no entanto, não foi recebida pacificamente pela globalidade do pensamento estético sucessivo. Se, por

um lado, o pensamento moderno reconheceu, sobretudo nas suas componentes idealistas, que a música enquanto arte faz parte de um grande universo que é o da expressão artística; por outro, não deixou de levar em conta as peculiaridades da linguagem musical e do *status* particular da música, quer do ponto de vista da sua produção, quer da sua execução e da sua fruição. Por vezes, pareceu ser mais oportuno colocar em evidência os elementos comuns da expressão musical, outras vezes os mais específicos relativamente às outras artes, o que dependia, em larga medida, do contexto histórico, da matriz filosófica, ideológica ou estética de partida. Portanto, a especialização a que foi condenada a expressão musical foi frequentemente também a causa, em particular no passado, da sua despromoção a *mester*: a partir do momento em que, na música, a actividade prática parece prevalecer sobre a ideativa e artística, não é de surpreender que, desde a Antiguidade grega e ainda ao longo de muitos séculos na Idade Média até ao Renascimento, fazer música tenha sido considerada uma actividade servil e indigna de um homem livre e culto.

A música, prisma das mil faces

A interrogação «o que é a estética da música?» poderia, então, transmutar-se numa interrogação bem mais complicada que remonta à origem «o que é a música?», ou, ainda mais concretamente, «como se encarou a música na civilização ocidental ao longo dos séculos?» Evidentemente, a reflexão, a qualquer nível, sobre a música detém-se em aspectos que são considerados como os mais relevantes e pertinentes de uma determinada época. Não se trata apenas de um problema de destaque, na medida em que privilegiar um aspecto da música em vez de outro significa já comprometer-se com uma concepção bem determinada de música.

Portanto, cada época histórica tem feito corresponder à palavra música realidades bastante diversas. Uma primeira averiguação,

ainda que sumária, do que se entendeu em cada época, na nossa civilização, pelo termo «música» pode representar uma primeira e esclarecedora aproximação à disciplina mais específica e delimitada que é a estética musical. Com efeito, a estética musical, como vimos, não é uma disciplina definível em termos rigorosos, mas sim um cruzamento de reflexões interdisciplinares cujo aspecto filosófico é apenas uma das componentes e nem sempre a mais importante. Sendo, portanto, um traço histórico do modo como se configurou a reflexão, ou melhor, o conjunto de reflexões, sobre a música ao longo dos séculos, entrelaça-se inevitavelmente, por um lado, com a própria história da música em sentido lato e, por outro, com todas as disciplinas que de alguma forma fizeram da música um objecto de certo interesse: a matemática, a psicologia, a física acústica, a especulação propriamente filosófica e estética, a sociologia da música, a linguística, etc. De modo que é fácil perdermo-nos neste labirinto de reflexões. Contudo, não há dúvida de que se a música suscitou interesse e atraiu a atenção de categorias tão diferentes de pensadores, significa que ela própria é uma realidade polimorfa e multifacetada que pode ser legitimamente analisada a partir de diversos ângulos. Obviamente não é por acaso que cada época histórica privilegiou um aspecto musical em vez de outro: a procura de um fio condutor unitário nesta complicada aventura do pensamento pode partir, precisamente, da constatação de que a atenção em relação à arte dos sons sempre recaiu sobre aspectos mais consonantes com os interesses predominantes em cada época. Se a música se apresenta um pouco como um prisma multifacetado, a identificação do aspecto em que se concentrou em cada período constitui, já por si, um traço histórico de fundamental importância para reconstruir o pensamento e a reflexão sobre a música ao longo dos séculos.

Sob esta perspectiva, se a música atrai o olhar, concentrando-o num aspecto em vez de outro consoante as épocas históricas, o contexto em que está inserida, a função social que cumpre, o tipo de relação que estabelece com as outras artes e, em particular, com a

poesia e a literatura, é óbvio que consequentemente encontraremos artigos que têm a ver directamente com a música entre as mais variadas categorias profissionais: do filósofo puro ao pedagogo e ao moralista, do matemático ao físico acústico, do crítico literário ao político, do simples amador de arte ao crítico especialista e ao musicólogo, do médico em sentido lato ao sociólogo. Os mais recentes desenvolvimentos da música, em particular nas últimas décadas, podem sem dúvida despertar novos interesses e novas atenções pelos seus aspectos inovadores em imprevisíveis categorias de estudiosos, como no caso da música electrónica e, mais recentemente, da *computer music*.

Se tivermos presente a natureza complexa do fenómeno musical e, por consequência, a pluralidade de competências e de interesses que suscitou, não é de surpreender que uma reconstrução do pensamento musical através dos séculos se revele altamente problemática.

A *estética musical* em sentido estrito, isto é, o estudo predominantemente *estético* da música, é, portanto, extremamente redutor e geralmente pode, quando muito, dizer respeito a um período muito limitado do pensamento musical, na prática estes dois últimos séculos: a época em que, com o aparecimento e o desenvolvimento do pensamento idealista, o valor estético se tornou um valor autónomo, digno de uma consideração à parte. Por isso, em vez de falarmos de pensamento musical será mais adequado falar de história do pensamento musical, conceito mais vago mas que sem dúvida abrange uma realidade histórica muito mais complexa e articulada.

Quais as fontes para uma história da estética musical?

Mas para abordar problemas mais práticos, para reconstruir um percurso histórico do pensamento musical, onde deveremos procurar os textos, os testemunhos, os tratados mais pertinentes sem correr o risco de excluir fragmentos ou partes importantes da sua

história? Com base no que foi dito anteriormente, não há uma resposta unívoca a este problema. Cada época tem os seus textos em que o pensamento sobre a música electivamente se expressou, textos esses que não tratam necessária e directamente de música. Para dar apenas alguns exemplos, na Grécia Antiga da época áurea, as observações mais interessantes sobre música encontram-se nos textos dos grandes filósofos – sobretudo de Platão e Aristóteles –, em escritos nos quais o interesse predominante é político. E não é por acaso que, num mundo em que a filosofia da sociedade e os interesses éticos estão no centro da atenção e da especulação filosóficas, a música também é do interesse do filósofo, na medida em que ele entende que essa é relevante, do ponto de vista educativo, para o homem e para a sociedade. Não nos surpreende, portanto, que se fale de música na *República* de Platão e na *Política* de Aristóteles, obras centradas no valor da política, entendida como projecto de organização ética da sociedade humana. Do mesmo modo, na época alexandrina, quando o interesse do filósofo se desloca dos grandes temas ético-sociais para os problemas do indivíduo e da sua psicologia individual, a música torna-se objecto de um novo tipo de atenção: o das suas possibilidades consoladoras para a alma humana ou, por outro lado, o da sua natureza de realidade físico-acústica, objecto portanto de estudo científico. Na Idade Média, a situação muda radicalmente. Com efeito, a partir do momento em que a música adquire uma relevância quase exclusivamente religiosa, as observações mais interessantes encontrar-se-ão nos textos de devoção religiosa bem como nos textos de natureza pedagógica, pois um dos problemas mais prementes era o ensino prático da música e do canto aos fiéis. E, enfim, uma vez que a música se configurava essencialmente como música vocal, isto é, como entoação de uma passagem litúrgica, os textos de gramática, de retórica, de métrica constituíram muitas vezes fontes de primária importância para reconstruir o pensamento medieval sobre a música.

Ainda um último problema relativamente às fontes de uma hipotética história do pensamento musical: as próprias obras musi-

im portante!
com o pensamento

cais podem ser relevantes sob esse ponto de vista? Uma resposta a este quesito ambíguo não pode ser senão problemática e, portanto, não se pode reduzir a um sim ou a um não. Feita a devida ressalva da diferença e da distância entre obra de arte autêntica e qualquer tipo de reflexão sobre ela, não podemos deixar de sublinhar as implicações recíprocas, a trama subtil que se constitui em torno da obra de arte: esta não é senão um centro do qual irradia, como uma mancha de azeite, toda uma série de reflexões, estímulos, solicitações para ulteriores aprofundamentos e inclusive imitações. Se a obra musical, assim como todas as obras de arte, é como um concentrado de pensamento, de emoções, de história vivida que se precipita e coagula numa forma artística, talvez não seja arriscado pensar que a própria obra também pode sugerir, a quem a sabe observar adequadamente, reflexões sobre o projecto que subentende, sobre o significado que o artista atribui à obra e, em geral, sobre o próprio sentido da arte. Por outro lado, há também que fazer a devida ressalva da distância e da diferença entre obra de arte e a reflexão sobre ela realizada pelo seu próprio autor. Mas, ao mesmo tempo, como podemos não ver as implicações subtis, as evocações e o jogo de espelhos entre a obra e o pensamento do artista! Por isso podemos afirmar, com todas as devidas cautelas que o caso exige, que não só as reflexões do artista sobre a sua obra, mas também as próprias obras se podem tornar documentos de uma história do pensamento musical.

E, por fim, poderão fazer parte desta história outros documentos, talvez ainda mais indirectos, mas nem por isso menos importantes: o gosto do público de uma determinada época, o estilo predominante nessa época e ainda mais a modalidade de execução e de fruição da música. Todos estes elementos serão indícios importantíssimos para reconstruir a complexa trama histórica em torno da qual se tece o pensamento musical ao longo dos séculos.

Talvez nas observações acima expostas tenhamos alargado em demasia o âmbito do pensamento sobre a música; talvez o tenhamos tornado demasiado fluido e indeterminado; talvez se tenham deli-

neado limites incertos para uma disciplina que, ao invés, parecia ser extremamente especializada e determinada nos seus objectivos. Todavia, se nos déssemos ao trabalho de tentar traçar um quadro histórico do desenvolvimento do pensamento ocidental sobre a música, aperceber-nos-íamos bem cedo de que os limites da disciplina, tal como foram traçados, não são demasiado amplos. Com efeito, mais do que de uma disciplina trata-se, como já dissemos, de um cruzamento de disciplinas, de um lugar de convergência de múltiplos interesses, de um terreno móvel, cujos limites devem ser fixados e delimitados periodicamente, sabendo bem que devemos estar dispostos a revê-los e a mudá-los sempre que necessário. A expressão «estética musical», embora habitualmente seja usada para designar as reflexões sobre música, é, como vimos, desviante, na medida em que, à letra, parece restringir o campo das reflexões à sua dimensão estética. Todavia, é evidente que há muitos outros domínios pertinentes para a arte dos sons e que o estético é apenas um dos aspectos da música, nem sempre o mais importante: centrar a atenção exclusivamente nele faz parte de uma ideologia e de uma filosofia que se vangloria de uma antiguidade de pouco mais de dois séculos.

Capítulo 2

O Ocidente Cristão e a Ideia de Música

A dimensão estética da música

Já referimos anteriormente que este breve estudo, simultaneamente teórico e histórico, diz respeito ao pensamento da música ou à estética musical se quisermos, e, por isso, à própria música apenas no que toca ao Ocidente. Mas é bom que se repita. As civilizações extra-europeias, tão ricas quanto a nossa em música e em sons, têm, no entanto, um conceito completamente diferente de música que, ao longo dos séculos e nos vários países, desempenhou funções muito diversas e se estruturou segundo linguagens bastante distantes do nosso sistema diatónico, exigindo assim modalidades de execução, sistemas de escrita e de transmissão absolutamente diferentes dos utilizados no Ocidente. Nas civilizações do Extremo Oriente ou nas civilizações africanas ou, para ficarmos em áreas geográficas próximas de nós, no próprio mundo islâmico e na cultura hebraica – que também se desenvolveu, em grande medida, à margem da nossa civilização ocidental –, as nossas categorias de pensamento sobre música não são válidas. A conquista progressiva, por parte da música, de um status predominantemente estético é um facto característico do ocidente e do cristianismo, no qual as outras culturas não se reconhecem porque nelas a música desempenha uma função totalmente

diferente. De igual modo, também a transmissão e execução da música se realizam segundo modalidades e significados não assimiláveis aos da tradição cristã-ocidental, e convém recordá-lo antes de nos aprestarmos a reconstruir os marcos de um pensamento musical que diz respeito precisamente à história de uma determinada cultura.

Não se trata, portanto, de uma reflexão sobre a música enquanto arte de características universais: não existe uma música *in abstracto*, mas muitas músicas na história e, sobretudo, muitas ideias de música nas várias civilizações. Aqui trataremos da ideia de música e das reflexões sobre a música da nossa civilização ocidental e cristã. Importa sublinhar não só *ocidental*, mas também *cristã*, na medida em que o cristianismo, como veremos, desempenhou um papel de primária importância no delineamento da civilização musical do nosso mundo e do seu modo de conceber e fazer música.

Música e poesia

Na civilização ocidental, a música desenvolveu-se durante séculos em estreita simbiose com a poesia. Não é mais do que uma banal constatação que, no entanto, exige algumas explicações. Praticamente até ao século XVII, a música instrumental pura teve uma existência absolutamente marginal, sem qualquer autonomia: muitas vezes a sua existência precária tinha a sua origem simplesmente na ausência de vozes ou do hábito de reagrupar nos instrumentos o que originariamente era destinado às vozes.

Não obstante a predominância da música vocal, isto é, de uma música acompanhada de um texto poético, todos os estudiosos modernos, e não só, de estética musical sempre se empenharam profundamente em procurar identificar as grandes diferenças entre linguagem verbal e linguagem musical, admitindo que esta se inclui na categoria de linguagem. Se as diferenças entre poesia e música são macroscópicas (diferentes instrumentos de comunicação, diferente articulação sintáctico-gramatical, diferente forma de designar os

seus próprios objectos, mesmo que se admita que a música tem um poder reduzido de denotação, etc.), é no mínimo curioso que os seus destinos tenham sido tão interdependentes e que as duas artes sempre tenham caminhado tão estreitamente em conjunto a ponto de se ter elaborado uma teoria que teve grande sucesso na história do pensamento musical, segundo a qual as duas artes teriam uma origem comum. Entre música e poesia existe, portanto, uma tensão gerada talvez precisamente por esta afinidade/diversidade dificilmente definível e apreensível. Música e poesia, além de serem ambas artes do tempo e não do espaço, são artes que se fundam na articulação do som, numa escolha de sons pertinentes e de uma consequente exclusão de sons não pertinentes, pelo menos no interior de uma determinada língua, de um determinado estilo e de uma determinada civilização. Todavia, cada uma delas tende depois a conquistar um espaço de autonomia e a fazer prevalecer o seu horizonte significativo específico. Talvez o fascínio do canto e da música vocal em geral consista precisamente no facto de o ouvinte ser levado a participar, ao mesmo tempo, nas duas linguagens, mas tender inevitavelmente a seguir e a deixar arrastar-se, segundo o estilo musical e os textos poéticos, por uma ou por outra, sem porém poder abdicar completamente da outra linguagem, a que se queria pôr entre parêntesis. Poderíamos dizer que na música vocal, a música gostaria de poder assumir as características significativas da palavra, a precisão em denotar os objectos e sobretudo os sentimentos; e, em contrapartida, a palavra gostaria de poder assumir a liberdade alusiva da música, o seu lirismo e o seu livre desdobramento na intensidade expressiva da linha melódica. Como escreveu Adorno, «a música tende para uma linguagem sem intenções [...] A música sem pensamento, o mero contexto fenoménico dos sons, seria o equivalente acústico do caleidoscópio. E, ao invés, essa, enquanto pensamento absoluto, deixaria de ser música e converter-se-ia impropriamente em linguagem» (1).

(1) Th. W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in «Archivio di Filosofia», 1953, pp. 5-30.

Música e poesia viveram, por isso, na nossa civilização musical, uma situação de tensão que, por um lado, as levou a permanecer intimamente unidas no seu destino e, por outro, a separarem-se tomando caminhos opostos.

Toda a história da música ocidental poderia ser igualmente lida nesta perspectiva, como uma longa corrida à procura de uma autonomia própria; autonomia conquistada arduamente, em tempos muito recentes, com o triunfo da música instrumental pura na época barroca. Triunfo talvez efêmero, na medida em que não assinalou efectivamente o fim da música vocal: esta última continuou a florescer paralelamente à música instrumental e, sobretudo, a desenvolver-se extremamente entrelaçada com esta num intercâmbio contínuo de formas e de modalidades expressivas, como se reivindicasse um primado histórico que não pode ser esquecido ou apagado pelo recente desenvolvimento impetuoso da música instrumental.

O encontro e, às vezes, o confronto e a competição, entre a música e a poesia verificou-se a diversos níveis e sempre foi considerado, quer por parte dos poetas, quer por parte dos músicos, um dos lugares de fricção e de conflito aberto ou subterrâneo. A discussão entre as razões da música e as da poesia é um pouco como um fio condutor que perpassa toda a história da música desde os tempos da Grécia Antiga até praticamente aos nossos dias, conflito que nunca viu vencidos nem vencedores. Com efeito, esse conflito não diz respeito aos respectivos mestres, mas radica na própria natureza das coisas: é a linguagem do poeta que está em forte tensão e numa ineludível competição com a linguagem do músico.

Este leitmotiv, que percorre as seculares vicissitudes da música ocidental, aparece como um dos temas mais importantes da sua história, a ponto de se constituir um pouco como o fundo em que se articula toda a problemática do pensamento musical, tema de suporte e não seguramente de secundária importância.

Música e matemática

Podemos identificar muitos outros problemas recorrentes na história do pensamento musical e na própria história da música ocidental. Todavia, trata-se muitas vezes de temas e problemas que, se virmos bem, embora pareçam distantes do acima exposto, têm mais ou menos uma estreita relação com ele e podem considerar-se, em certa medida, variantes desse.

Desde os tempos de Pitágoras que a música sempre atraiu a atenção dos matemáticos e deu origem a teorias matemáticas. As especulações científicas e matemáticas sobre música fundam-se no princípio de que o som é um fenómeno físico mensurável com exactidão, na medida em que um corpo vibrante emite, consoante o número de vibrações por segundo, um som de uma determinada altura. Nesta observação está implícito o privilégio, típico da civilização ocidental, do parâmetro altura. A escala diatónica, em uso na música ocidental, está ordenada segundo sete sons que estão ligados entre si por relações numéricas simples. Desta constatação brotaram, ao longo do tempo, especulações bastante complexas sobre a natureza dos sons, sobre a natureza da escala, sobre as suas relações com outros fenómenos físicos ou cósmicos de que os sons poderiam ser reflexo ou símbolo. Esta perspectiva sobre música, que representa uma constante do pensamento musical ao longo dos séculos, foi desenvolvida em particular pelos músicos ou pelos pensadores que consideram a música uma linguagem dotada de absoluta autonomia, com pouco ou nenhum parentesco com a linguagem verbal. Quem indaga a natureza matemática da música terá, sem dúvida, tendência a sublinhar os valores intelectuais e metafísicos associados à arte dos sons em vez dos valores emocionais. Obviamente, quem considera que a música se funda numa complexa e rígida ordem matemática que o músico descobre, evidencia e reproduz nas suas composições e que a sua estrutura, essencialmente racional, corresponde a uma estrutura igualmente racional de todo o universo, reivindica a independência da música em relação à poesia e

importante → a qualquer outra linguagem artística. Com efeito, a linguagem da poesia é completamente heterogênea nos seus valores emotivos, sentimentais, no seu poder denotativo, das realidades singulares relativamente à arte dos sons que, ao invés, encarna ou espelha uma bem mais elevada ordem racional do universo. O problema das relações e do encontro entre música e poesia não faz parte dos interesses do matemático que especula sobre a natureza dos sons; aliás, na sua especulação está sempre implicitamente presente a ideia de que a música deve desvincular-se da sujeição à poesia e tender a tornar-se uma linguagem autónoma em virtude da sua natureza. Qualquer combinação com outra arte só poderá comprometer e corromper a sua natureza racional e matemática.

As teorias matemáticas sobre a música e as teorias que afirmam uma origem comum da música e da poesia excluem-se mutuamente, no sentido em que se opõem como duas modalidades radicalmente diferentes de conceber a música e a sua função.

Música e significado

Um outro tema recorrente na história do pensamento musical é a reflexão sobre o próprio *significado* da música. Problema desde sempre debatido e, obviamente, sem soluções definitivas. O debate secular sobre o significado da música ou, em termos mais modernos, sobre a semanticidade da música assenta, muitas vezes, no pressuposto de que o modelo da função denotativa é o da linguagem verbal. Assim sendo, trata-se de estabelecer em que medida a música se aproxima da linguagem verbal ou se afasta no que concerne às suas possibilidades de significar, de denotar acontecimentos do mundo exterior, ou emoções do homem.

Evidentemente, o problema do significado da música assumiu as mais díspares formas ao longo dos séculos e, ainda que na substância se reduza sempre ao mesmo âmag, tenta-se reconhecê-lo frequentemente por detrás das máscaras usadas consoante o con-

Apolo
importantíssimo { texto histórico, ideológico e filosófico em que se insere. Duas teses opostas se enfrentam e confrontam diversamente na história do pensamento musical: por um lado, a dos apologistas de uma concepção ética em latu sensu, segundo a qual a música incide no nosso comportamento, influencia os nossos sentimentos ou, como se dirá em tempos mais modernos, *exprime* os nossos sentimentos; por outro, a dos apologistas de uma concepção mais hedonística da música, segundo a qual a arte dos sons tenderia, antes de mais, a produzir um prazer sensível cujo fim se esgota em si mesmo, não tendo como finalidade, portanto, produzir conhecimento, transmitir nenhuma informação, nem exprimir o quer que seja. Identificam-se imensos matizes nestas duas teses, bem como muitas posições que poderíamos definir intermédias ou de compromisso. Todavia, este esquema pode ser útil para identificar no debate histórico as posições extremas, mais facilmente reconhecíveis dado o maior relevo filosófico que apresentam.

Todas as teorias que, no mundo antigo, tendiam a admitir ou a excluir a música de uma sociedade ideal, convergiam obviamente na primeira tese: com efeito, se a presença da música na sociedade está ligada, em todo o caso, ao seu poder educativo, à sua capacidade de transmitir valores ou desvalores que tornam desejável ou condenável a sua presença, significa que se considera a música eticamente *significativa* e relevante para o homem. Em contrapartida, todas as teorias, no mundo antigo e medieval, mas sobretudo no mundo moderno, que trazem à luz as relações da música com o nosso sistema nervoso, com as nossas reacções de prazer e desprazer, de satisfação face à sua perfeição formal, à sua construção arquitectónica, aos seus valores compositivos concebidos como fins em si mesmos, pertencem obviamente à segunda categoria. As teorias sobre o significado da música, que esquematicamente se reduzem às duas posições acima expostas, mas que na realidade são bastante mais numerosas e indefinidas, além de exprimirem um amplo raio de opiniões diferentes, estão também indubitavelmente ligadas ao problema mais vasto da relação música-poesia. Com

efeito, os teóricos do formalismo puro geralmente refutam a união da música com a poesia, na medida em que consideram que a música não é uma *linguagem*: absolutamente desprovida de poder significativo e expressivo, não pode de modo algum aproximar-se ou fundir-se com a literatura, que, ao invés, é indiscutivelmente uma linguagem. Quem, pelo contrário, acha que a música é dotada de poder expressivo e denotativo defende que, por isso, esta pode encontrar a sua realização mais adequada precisamente numa simbiose com a linguagem da poesia: dessa forma os respectivos poderes semânticos são sem dúvida potenciados.

Obviamente, só uma investigação histórica circunstanciada pode determinar concretamente as ligações entre as várias posições filosóficas e ideológicas, acima expostas de forma esquemática, sobre a música. Neste ensaio quisemos simplesmente fornecer um inventário de alguns problemas que nos parecem fundamentais e recorrentes na história do pensamento musical da Grécia Antiga até aos nossos dias. Embora os problemas sejam na verdade mais numerosos e, sobretudo, muito mais complexos e indefinidos, se prescindirmos por agora da sua apresentação concreta na história, esta simples e esquemática enumeração pode dar-nos um fio condutor, um *leitmotiv* que nos ajude a orientarmo-nos na selva de teorias e de ideias. Ideias que, vendo bem, se podem resumir a poucas matrizes comuns, independentemente das diferenças de linguagem; de terminologia, de perspectiva com que foram expostas e debatidas ao longo dos séculos e que podem fazer com que pareçam ainda mais caóticas e dispersivas do que na realidade são.

Música e afectos

A existência de uma certa relação entre a música e o mundo dos afectos, das emoções, dos sentimentos é algo que se repete de vários modos desde a mais remota Antiguidade. Mas é completamente diferente definir em termos mais precisos em que consiste tal

relação e o modo como se configuram as suas motivações profundas. Na história do pensamento musical, a relação música-sentimento está associada a muitos outros problemas, encabeçados pela questão da natureza linguística da música e, por conseguinte, definitivamente ligados ao velho problema da semantidade da música. Estamos em presença, portanto, de um emaranhado de problemas que vem atormentando filósofos, críticos e pensadores há vários séculos sem nunca se ter encontrado uma solução satisfatória. Obviamente, não há uma solução, mas sim várias orientações e vários olhares sobre o problema; cada um deles traz uma luz própria à questão, representa uma interpretação que desvela um aspecto, uma parte da verdade.

Quando se fala de relação entre a música e o mundo dos afectos predomina, em geral, uma série de mal-entendidos e de confusões. O que significa sublinhar essa relação: que o compositor *exprime* na música por ele criada o seu mundo afectivo? Que a música incorpora os significados inerentes ao mundo dos afectos e das emoções? Que quem escuta a música encontra uma correspondência com o seu mundo afectivo e que, portanto, sente emoções? Ou, ainda, que a música denota, ou conota, ou talvez imite os afectos? Ou talvez tudo isso? Na origem destas interrogações está um problema mais vasto que surgiu, talvez não por acaso, ainda no século XVIII: a música é uma linguagem? Que relações tem com a linguagem verbal? Que traços específicos revela face a esta? E se é uma linguagem, embora *sui generis*, quais são os objectos para que remete? A partir do século XVIII afirmou-se genericamente que a música é imitação ou expressão dos sentimentos e das emoções e, com isso, quis-se afirmar que a música tem uma relação privilegiada com o nosso mundo emocional e não tanto com a razão ou com os conceitos: esta importante afirmação constituiu uma base fundamental para a organização da estética musical futura.

O que distingue realmente a música da linguagem verbal é talvez a sua relação particular com o mundo dos afectos. Com a linguagem verbal podem indicar-se todos os afectos possíveis,

mediante palavras que nada têm a ver com os afectos conotados; trata-se, portanto, de uma relação absolutamente convencional. Na música, ao invés, a frase musical *assemelha-se*, tem uma relação intrínseca com o afecto que denota ou que exprime, ou a que alude, ou ainda que suscita, no ouvinte. Poderíamos avançar a hipótese de que existe uma espécie de isomorfismo entre a expressão musical e os afectos. Na linguagem verbal este isomorfismo vem à superfície quando a expressão verbal é exclamada, entoada, gritada, ou seja, quando nela se insinua o elemento musical que a pura expressão verbal não prevê ou que prevê somente como elemento acessório e não essencial. Neste caso, o elemento musical pode não só aumentar consideravelmente a eficácia do discurso verbal, como pode mesmo, às vezes, contradizê-lo ou frustrá-lo. Daqui se pode deduzir que há uma espécie de autonomia semântica da expressão musical que pode assumir a sua coloração emotiva e afectiva quer quando é combinada com a linguagem verbal, quer quando é isolada como um elemento autónomo e independente. Evidentemente diferente é o significado ou o sentido da música quando se encontra só, sem o suporte de palavras. Seja como for, mesmo quando isolada e autónoma em relação à linguagem verbal, a música mantém sempre aquela proximidade ambígua e contraditória com a linguagem e talvez seja precisamente essa proximidade que faz com que se possa *falar* de música, isto é, fazer um discurso sobre música: vem à luz uma espécie de *traduzibilidade* metafórica, embora nenhum discurso sobre música possa esgotar os seus significados, ou aliás, o seu sentido. Com efeito, todo o *discurso* sobre música é uma interpretação da própria música, uma tentativa de revelar o seu *significado* e as interpretações são infinitas, no sentido de nunca esgotarem o que a música nos pode sugerir. Nessa perspectiva foi afirmado, e com razão, que «todo o discurso sobre música é metafórico [...] e que a forma musical continua a ser uma linguagem puramente virtual em que se elabora uma intenção de sentido inexprimível a nível de palavras e de frases da linguagem verbal. Donde resulta a multiplicidade quase infinita de interpretações

possíveis, a sua pertinência e, ao mesmo tempo, a sua parcial arbitrariedade» (2).

Há um inegável, ainda que problemático, parentesco entre a música e a linguagem verbal, que há séculos os filósofos procuram esclarecer. Talvez possamos avançar a hipótese de que a música traz à luz, põe em evidência, sublinha e faz emergir o que é sufoçado ou permanece em estado latente na linguagem. Mas pode operar nesse sentido precisamente porque existe esse parentesco originário entre o som da música e o som da palavra. Na objectividade da palavra e no seu impessoal poder denotativo, a música carrega consigo o elemento pessoal, afectivo, emotivo que a palavra, votada ao significado, perdeu ainda que não completamente. Qualquer discurso verbal traz ainda consigo um elemento musical que contribui para precisar e definir, em sentido estrito, o seu significado. Assim como a linguagem verbal normalmente tende a prescindir do elemento musical a ponto de abdicar completamente dele, também a música pode chegar a tornar-se uma linguagem autónoma, prescindindo do elemento discursivo. Assim como a linguagem verbal conserva, no entanto, algo da musicalidade conexa à entoação da palavra e tal musicalidade se incorpora de certo modo no poder denotativo da palavra, também a linguagem dos sons quando se torna autónoma conserva ainda a recordação de uma evocação, pelo menos, do mundo dos afectos e das emoções. Embora seja *polissémica*, como se disse, incerta e às vezes ambígua, é ainda assim perceptível. Uma espécie de linguagem que vem antes da linguagem, linguagem que vem antes do poder denotativo da palavra mas que mesmo assim é rica em evocações e ressonâncias, talvez devido – como dissemos – também a um certo isomorfismo da linguagem dos sons com a dos sentimentos e dos afectos.

(2) M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, Clueb, 1986, pp. 56 ss.

Capítulo 3

A Música e o Sentido da sua Historicidade

História da música e metafísica da música

Nas páginas precedentes afluíramos o problema da especificidade do pensamento musical. Além da observação banal de que os meios técnicos, ou seja, o material de que se serve o músico, são radicalmente diferentes dos meios de que se servem o poeta, o pintor ou o arquitecto – observação que levaria a afirmações simétricas quando se tratasse de qualquer outra arte –, há uma ulterior especificidade que tem a sua origem no destino da própria música:

Uma das características da nossa civilização ocidental é a elaboração de uma consciência histórica bem definida baseada na recordação do seu passado, na elevação de momentos particulares da sua história a modelo e, obviamente, na cuidadosa conservação de todos os documentos da sua história secular e milenar. A história nasce precisamente da recordação e da reflexão sobre o passado e da consciência de que o presente, de certa forma, se associa a um interior em que se reconhece e em que radica.

Nada disso ocorreu com a música, que cresceu segundo modalidades diferentes das das outras artes, sem elaborar uma história a que se pudesse remeter ao longo do seu trajecto. Com efeito, a

música teve uma história à parte das outras artes, ou melhor, não teve até muito recentemente consciência da sua historicidade e, por isso, nem sequer conheceu a sua classicidade, que é, sem dúvida, um dos elementos mais relevantes da sua especificidade.

Os motivos desta situação, anómala não só em relação ao mundo das artes, mas também em relação ao mundo da cultura em geral, são complexos e impossíveis de reduzir a uma única causa. Algumas explicações são quase óbvias: a música, arte do tempo, extingue-se, apaga-se sem deixar rasto com o acto da sua execução; as notações antigas, em comparação com as modernas, são demasiado imperfeitas para poderem servir de documento válido a uma sua fiel reconstrução; os instrumentos musicais têm uma vida limitada no tempo e é difícil reconstruí-los após o seu desaparecimento. Mas estas explicações são insuficientes e não nos explicam por que é que ainda hoje podemos representar no teatro o *Édipo*, a *Antígona*, ou *As Bacantes* – e o teatro é igualmente uma arte do tempo –, e como é que da música e dos coros que as acompanhavam, constituindo uma sua parte integrante, só restou a notícia incerta da sua existência. Se hoje as catedrais românicas ou góticas são monumentos arquitectónicos aos olhos de todos, fruíveis por todas as pessoas de cultura mediana mesmo na distância temporal que as separam de nós, ao passo que uma peça de cantos gregorianos ou uma canção de trovadores soam irremediavelmente longe de nós do ponto de vista psicológico, não depende apenas do facto de as primeiras permanecerem no espaço e de as segundas se dissiparem no tempo. Com efeito, o problema volta a colocar-se de forma idêntica em épocas muito mais recentes: a distância histórica que nos separa de uma missa de Obrecht ou de um motete de Josquin Després é bastante maior do que a que nos separa de um quadro coevo de Rafael ou de Leonardo, ou de uma escultura de Miguel Ângelo, ou ainda de um soneto de Petrarca. Porquê, então, esta profunda assimetria histórica? A música, na nossa civilização, desenvolveu-se ao longo dos séculos com ritmos históricos diferentes relativamente aos das outras artes. A sua dimensão histórica, a sua vida no pre-

sente e no passado, apresenta-se sob diferentes formas, requerendo uma memória histórica diversa.

A música, até muito recentemente, não vivia muito para além da sua primeira execução, na maioria dos casos sob direcção do próprio compositor. Afirmou-se muitas vezes que isso dependia do tipo de notação que o músico utilizava, tão imperfeita e, por isso, inadequada à sua realidade sonora. Contudo, esta afirmação também poderia ser completamente invertida e poderíamos dizer que, na realidade, a música se baseava numa notação imperfeita, na medida em que não se previa um prolongamento da sua vida no futuro. Sem dúvida que a ideia de uma existência temporal assim tão precária, reduzida quase sempre exclusivamente ao curto espaço da sua execução, não podia deixar de gerar uma consciência histórica bastante diversa da dos outros artistas, que estão habituados a trabalhar não só para o presente, mas também para o futuro e em estreita ligação com o passado.

Podemos ter uma prova desta ausência de consciência da sua dimensão histórica ao verificar que as primeiras e parciais experimentações de histórias da música aparecem apenas em finais do século XVIII, ao passo que nas outras artes se escreveu a história, embora de forma diversa da dos nossos critérios históricos, em tempos bem mais remotos. Cada geração de músicos toma geralmente como modelo o seu mestre, mas nunca recorre a um modelo exemplar de classicidade. A história da música é muito rica em inúmeras querelas, desde os tempos de Platão, disputas que reencontramos mais tarde com a *ars nova* e a *ars antiqua*, com a *primeira* e a *segunda prática* na época de Monteverdi, com os partidários de Lully e Rameau, os simpatizantes da ópera bufa e os seus opositores no século das Luzes, até aos tempos de Liszt e Wagner contra Brahms, para citar apenas os mais conhecidos, controvérsias entre estilos diferentes mas coevos ou, no máximo, entre duas gerações. Nunca se tomou como modelo um estilo do passado: não é por acaso que o neoclassicismo na música só surgiu no nosso século, desenvolvendo-se, porém, no sentido da mais

completa e despreconceituosa paródia. Inclusive a contenda que opôs Galileu e o círculo florentino aos polifonistas deu-se, aparentemente, apenas em nome de uma classicidade grega que no fundo era inexistente e desconhecida. Na verdade, Galileu estava a fazer uma revolução em nome do novo estilo monódico e o suposto classicismo grego era somente um pretexto para uma legitimação mais eficaz das suas ideias. Classicidade invocada um pouco artificiosamente, imitando os colegas humanistas letrados, arquitectos e escultores.

Com efeito, se a música sempre ocupou um lugar próprio, um pouco isolado e distinto das outras irmãs maiores ou menores no panorama das artes, tal ficou a dever-se, em boa parte, a essa ausência de consciência da sua historicidade.

Uma causa deste fenómeno, talvez até demasiado enfatizado, é a vida efémera da música, sempre ligada à execução, à interpretação e, portanto, ao instante, ainda que intenso e vital, que a faz viver provisoriamente, mas que logo depois a faz desaparecer. A notação pode superar este *inconveniente*, porém o simples facto de só recentemente se a ter aperfeiçoado a ponto de poder representar um instrumento válido de memória histórica – um *documento* suficientemente exacto para uma transmissão fiel da música para a posteridade –, pode ser um bom motivo para se considerar que, no passado, não havia estímulos suficientes que levassem o músico a preocupar-se com o problema da posteridade e, consequentemente, com o do aperfeiçoamento da notação. Por outro lado, há civilizações musicais que até hoje não só nunca se preocuparam em inventar uma notação correcta, como também confiaram inteiramente na transmissão oral do seu património musical. A música hebraica tem sido, até hoje, confiada à memória, transmitida de geração em geração sem nenhum suporte escrito, tendo sucedido o mesmo com a música popular e folclórica de todos os países. Não querer depositar a música num documento não implica decerto um estado de inferioridade ou de primitivismo, mas sim uma opção bem definida que se faz com base na função da música no seio de uma determinada sociedade.

Marginalidade histórica da música

Existe talvez uma outra causa da historicidade anómala da música na origem do problema da notação e do *status* do carácter provisório da música em relação às outras artes, uma causa mais profunda e estrutural. A música, até tempos muito recentes – praticamente até à época barroca –, assumiu sempre uma função artística marginal ou, melhor, a sua existência foi sempre vista em função de outros fins: para acompanhar a poesia, ou seja, como enfatização da palavra e do discurso poético, complemento e reforço da função litúrgica, enquadramento da acção teatral, etc. Esta marginalização da música, fenómeno que se cruza com a sua natureza efémera, contribuiu bastante para a não constituição de uma consciência histórica. Facto que também contribuiu para a formação de um outro fenómeno curioso, característico apenas da música e não verificável nas outras artes. Desde Pitágoras até tempos muito recentes, a música encontrou um destino estranho na história da cultura ocidental: por um lado, marginalizada frequentemente como arte menor, exercício manual sem implicações intelectuais, portanto, como arte servil; por outro, reabilitada até aos mais altos níveis nos seus aspectos não audíveis, não tangíveis, isto é, como pura abstracção, cálculo correspondente às mais secretas harmonias cósmicas, filosofia primeira, símbolo que remete para a própria essência do mundo. Contudo, a música, nesta acepção, não é a música dos músicos e dos executantes, mas aquela puramente pensada, ou seja, por outras palavras, é a filosofia da música. O resultado desta curiosa fractura é que através das obras dos filósofos se pode reconstruir uma espécie de história da música, ou melhor, uma história da teoria, do pensamento, dos debates musicais desde a mais remota Antiguidade até tempos mais recentes, mesmo desconhecendo totalmente a produção musical autêntica. O famoso tratado *De musica* do Pseudo-Plutarco, escritor da época alexandrina, não será talvez o esboço de uma história do pensamento musical na Antiguidade grega? E, após o tratado do Pseudo-Plutarco, quantos

outros tratados histórico-teóricos sobre música não houve nos séculos seguintes até à época barroca! Quantos tratados históricos *sui generis* em que não aparecem nunca ou quase nunca os protagonistas, ou seja, os músicos e as verdadeiras obras musicais, enquanto abundam, ao invés, as dissertações sobre a essência da música, sobre as teorias harmónicas, sobre o seu relevo filosófico ou metafísico. Portanto, hoje, entre bibliotecas inteiras de tratados sobre teorias musicais, debates entre doutos e filósofos da música, não temos sequer uma história da música, uma crónica lógica que nos ajude a imaginar como soavam os cantos que, no entanto, eram compostos e executados em grande número na Antiguidade grega e romana!

Marginalidade social do músico

A marginalidade histórica da música e, sobretudo, da execução musical encontra uma correspondência pontual na actual marginalidade social do músico e do executante. A ideia aristotélica de que a prática musical não era digna de um homem livre, em virtude da condição manual inevitavelmente associada a esta arte, não permaneceu decerto isolada. Na Idade Média, Guido d'Arezzo, por volta do século XI, convidava a considerar o músico prático como um «animal». Até ao Renascimento tardio, o músico não gozava de uma muito melhor consideração e, fosse como fosse, não era decerto aproximável aos seus colegas, arquitectos, pintores, escultores e, sobretudo, letrados, cuja função social era exaltada desde a mais remota Antiguidade. Não será em vão recordar que foi preciso chegarmos ao fim do século XVIII para que se quebrasse esta imagem e que Mozart e Haydn foram dos primeiros músicos a rebelarem-se contra a humilhante condição de serviçais nos palácios da nobreza.

À condição servil de músico, à escassa consideração social pela sua figura e pela sua função corresponde a fractura secular entre música e cultura de que tanto se falou nos últimos anos. Se é verdade

que a música, por causa de determinados aspectos de carácter esotérico, matemático e teórico, que, no entanto, nada têm a ver com a sua vida concreta e com a sua corporeidade física, suscitou muitas vezes o interesse dos filósofos, enquanto música concreta terá de esperar até ao Iluminismo para adquirir cidadania no mundo dos doutos, no mundo da cultura e, portanto, no mundo da história das artes. O músico, durante séculos, foi excluído e auto-excluiu-se do fluxo da cultura, o que teve repercussões na própria vida da música. Reduzida a uma vida efémera que não ia para lá da sua primeira execução, a música refugiou-se numa tradição de longe muito mais fechada, mais separada relativamente às outras artes. E, em contrapartida, a especulação sobre música desenvolveu-se seguindo trajetórias completamente independentes da música concreta, com a elaboração de teorias que se fundam na pura abstracção, com pouco contacto com o mundo concreto da música e dos músicos.

Música «humana» e música «mundana»

Uma das mais típicas e antigas teorias filosóficas, que resultou deste estado de separação e, em parte, da marginalização da música, é a sua bipartição em música *mundana* e música *humana*, isto é, música dos mundos ou das esferas celestes e música humana ou dos instrumentos: a primeira é inaudível, intangível, quando muito pensável para o filósofo; a segunda é audível mas irrelevante e, no fundo, desprezível enquanto fruto de um trabalho servil. Esta famosa bipartição da música, elaborada pelo mundo grego, tendo sobrevivido em muitas variantes praticamente até ao Iluminismo, nasce de uma situação social e cultural específica, mas, por sua vez também é a sua causa, no sentido em que contribuiu seguramente para a manutenção da música *humana* nesta situação de inferioridade. Certamente, o facto de a música desde a Antiguidade até tempos recentes ter prosseguido por dois canais distintos, o teórico e prático, sem comunicação de facto entre os dois e, portanto, com os

respectivos desenvolvimentos independentes, representa um caso absolutamente anormal e peculiar na história das artes. A reflexão teórica e filosófica sobre a música foi, ao longo de séculos, quase totalmente desancorada da realidade histórica da própria música, de modo que prosseguiu por conta própria, seguindo uma trajectória independente. Às vezes, a relação é crítica e só uma análise histórica que saiba ler a reflexão teórica nas entrelinhas consegue identificar algumas relações ténues entre os dois planos, embora sempre muito bem veladas pela abstracção do discurso filosófico. Os dois planos só a muito custo se voltaram a unir no século XVIII, quando a música saiu lentamente do seu isolamento secular; só então entrou no mundo das artes e da cultura e a reflexão sobre a música se tornou uma reflexão sobre a música concreta, aquela feita de sons. A ideia de uma *música mundana* empalideceu lentamente e é como se se tivesse dissipado nos ventos da modernidade. Todavia, ficou no ar a sua vaga recordação e a reflexão sobre a essência numérica e metafísica da música nunca desapareceu por completo e continuamos a encontrá-la sob os mais enigmáticos vestígios, inclusive na cultura contemporânea.

Música e cultura: tradição popular e tradição culta

Apesar de a música já ter conquistado uma consciência histórica bastante semelhante, ainda que não idêntica, à das outras artes, é muito problemático estabelecer actualmente as ligações de natureza histórico-cultural entre o desenvolvimento da música e o das outras artes, criando-se paralelismos muitas vezes artificiosos e fictícios. O passado diferente da música pesa ainda hoje sobre esta arte, diversa não só pelo seu desenvolvimento histórico atípico, mas também pela reflexão atípica sobre a sua natureza, a sua essência e os seus problemas. O historiador que hoje se disponha a estudar quer a música, quer as reflexões sobre a música deve, antes de mais, saber apreender os mecanismos culturais que permitiram que a música se

transmitisse à posteridade: não através de monumentos, documentos de arquivo, da formação de uma tradição interpretativa e executante, mas sim através dos mais intangíveis canais da tradição oral. É inútil repetir que este discurso se aplica principalmente a um passado anterior, se bem que a secular e milenar história da música antes da Idade Moderna influencie ainda o seu destino hodierno.

Colocou-se a hipótese, nestas páginas, de uma história da música separada das outras histórias da arte; mas talvez fosse melhor dizer que a música se desenvolveu com uma autonomia interna própria muito maior em relação às outras artes. É verdade que a literatura e, com maior razão ainda, a pintura e a arquitectura tiveram canais de transmissão mais coerentes, mais académicos, mais eruditos, mais independentes, com contribuições extremamente cultas, provenientes de culturas populares ou chamadas subalternas. A música, mesmo no interior de uma sua tradição, de um mundo de sons seu, soube disseminar-se e transpor com uma dinâmica muito maior os valores, os estilos, os estilemas, as próprias invenções do mundo da música douta para o da música popular e vice-versa da tradição oral para a académica. Existe, portanto, uma grande mobilidade vertical no mundo musical, na transmissão do próprio património de uma geração para outra; e existe também uma insólita mobilidade horizontal, no espaço, de um país para outro, talvez maior do que em outras artes, a ponto de gerar um tipo de historicidade diferente da que ascendeu praticamente a modelo universal, pelo menos no Ocidente. Não um rio de curso quase regular, com poucos afluentes, onde tudo o que está a montante corre para jusante, englobando todos os elementos imprevistos no álveo central e principal da sua incontestada corrente. A música comporta-se de outro modo: antigos estilemas continuam a viver e reencontram vida nova e revigorada, o que não acontece apenas nos cantos populares em que a distância de dez ou mais séculos é anulada como que por encanto; os modos gregorianos, por exemplo, sobreviveram não graças a intelectualismos neoclássicos, mas sim a um processo de revalorização e reactualização histórica sem

igual nas outras artes. Assim, estilemas populares de outros países e de outros tempos, antigos ou antiquíssimos, do Oriente ao Extremo Oriente encontraram uma nova vida em todos os outros contextos históricos; cantos, modos e pronúncias do Norte, transportados desenvolvamente para Sul e vice-versa; elementos da tradição popular e oral transplantados para a tradição culta e modos da música culta que se tornaram património popular!

A transmissão da música, por um lado, parece exigir o mais alto grau de especialização, de doutrina, de escola; por outro, tem de se reconhecer que, talvez graças ao seu apelo a profundas raízes instintivas, a conhecimentos mais imediatos e menos mediados pela cultura e à sua fácil memorização, a música comunica-se, expande-se, passa de geração em geração, transmite-se de um povo para outro, transpondo muitas vezes barreiras, fronteiras políticas, geográficas e linguísticas com uma agilidade e um dinamismo ignorados pelas outras artes. Por exemplo, o canto sinagoga hebraico, provavelmente, influenciou mais o canto gregoriano do que a música grega ou romana; as canções populares dos séculos XV e XVI, ou as festas populares teatrais das povoações e das aldeias influenciaram mais o requintado melodrama barroco do que Ésquilo e Eurípedes. É inútil dar mais exemplos, pois muito facilmente poderemos formulá-los às dezenas. Podemos ainda recordar, remontando a tempos bem mais recentes, o impacto da música popular eslava em diferentes músicos como Smetana, Dvořák, Mahler, Moussorgsky, Janáček, Bartók, Stravinsky, etc.

Para um modelo diferente de historicidade

Contudo, não devemos concluir que a música é um eterno presente, em que tudo é possível, em que tudo é permitido. Trata-se, ao invés, de reconhecer que a música implica um modelo diferente de historicidade, de consciência da sua historicidade e, consequentemente, de memória histórica. A história, em geral, estuda-se e

reconstrói-se nos livros, nos arquivos, nas bibliotecas, etc., mas podemos estudá-la e talvez vivê-la de outra forma. A música deu-nos, sobretudo no que respeita ao passado, um modelo inédito de como se pode viver e transmitir a história, a sua história, à margem dos canais cultos e académicos; modelo nem melhor, nem pior, do que o modelo humanista e historicista. Mas a música é precisamente feita de sons e não de palavras, de pedras ou de cores sobre tela.

Presentemente, o historiador deve ter em conta todos estes aspectos se não quiser desvirtuar completamente a história da música, história por muitos motivos anómala, feita de mensagens mais enigmáticas, de tempos que não se medem com o calendário, de ritmos, de escansão, de invenção e de transmissão que lhe são próprios. A música, portanto, não lhe falta história, nem consciência histórica, nem historicidade. Podemos talvez concluir afirmando que a música tem a sua historicidade que resulta de uma forma diferente de viver a sua história, de nela se inserir e de entrar em relação com as outras artes e com a civilização. Qualquer reflexão sobre música, a nível filosófico, histórico, antropológico ou teórico, não pode deixar de ter em consideração esta sua situação *existencial* absolutamente peculiar e, por seu turno, a estética musical, enquanto reflexão sobre a natureza da música, não pode deixar de ser condicionada pelo *status* especial que caracterizou durante muitos séculos a arte dos sons.

A teoria da recepção

Recentemente, deu-se maior atenção aos fenómenos associados à recepção da música. Os estudiosos destacaram elementos frequentemente negligenciados que estão associados à experiência musical, como, por exemplo, o facto de a música ter sempre um *destinatário*, abrindo assim as portas a uma série impensada de novos estudos que abrangem a psicologia, a sociologia, a teoria da informação, etc. A história da recepção, por exemplo, pode levar a uma reformulação da história da música sob perspectivas bastante

inovadoras e prometedoras. Neste âmbito, as observações teóricas de Carl Dahlhaus são bastante pertinentes e focam com agudeza o problema. Nos dias de hoje, não podemos falar de uma verdadeira história da recepção, mas sim de estudos que se colocam, a nível teórico e filosófico, o problema de uma história da música que dê conta deste princípio fundamental da sua existência histórica, ou seja, a sua recepção. A ênfase, neste caso, é obviamente colocada no momento da interpretação, da execução e das modalidades de escuta e não tanto no momento da produção e na consistência da obra de arte na altura da sua criação. A obra deixa de ser vista como uma essência encerrada no seu tempo: do ponto de vista ideal, fruto de um acto criador que a produz cabalmente ou, na perspectiva marxista, associada rigidamente à sua época histórica enquanto superestrutura do processo económico. Segundo a estética da recepção, a obra de arte em geral, e de forma ainda mais evidente a obra musical, projecta-se no futuro e na história em que vive a sua verdadeira vida, oferecendo-se ao intérprete – quer seja executante ou ouvinte – e desdobrando a sua vida precisamente na multiplicidade das interpretações possíveis. A relação intérprete-obra não é portanto accidental, mas sim constitutiva da própria vida e essência da obra. Naturalmente, esta perspectiva não é apenas historiográfica, abrange também a forma de conceber a obra de arte. Com efeito, o que põe em causa é a consistência da música enquanto obra de arte encerrada e definida em si mesma. Como justamente observa Dahlhaus «a visível viragem – às vezes também polémica de um ponto de vista programático – do interesse historiográfico para a história da recepção, pode entender-se como sendo expressão e consequência da crise em que caiu, nos últimos anos, o conceito de obra encerrada em si mesma, autónoma» (1). Por um lado, parece que a história da recepção ou, melhor dizendo, a estética da recep-

(1) C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk Verlag, 1980; trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, p. 187.

estética da recepção
estética essencialista

A MÚSICA E O SENTIDO DA SUA HISTORICIDADE

→ CADA obra musical possui uma essência, um modelo ideal.

ção tem uma particular congenialidade com alguns aspectos típicos da música contemporânea: a sua abertura ao intérprete através da evidência do momento aleatório, a sua abertura ao fruidor, convocando-o muitas vezes a uma espécie de colaboração criativa, solicitando as suas reacções como parte constitutiva da própria obra que, portanto, tende cada vez mais a desintegrar-se enquanto unidade criativa e a fragmentar-se nas formas em que é recebida e continuamente recriada ou criada. Por outro, a estética da recepção coloca um problema mais vasto: em que medida a obra musical legada pelo passado, fundada precisamente no conceito de obra acabada e auto-suficiente na sua plenitude, pode ser interpretada, isto é, revivida e dada a viver na sua totalidade justamente através do destaque do valor intrínseco da história das suas interpretações, entendidas como momento interior da própria vida da obra musical? A estética essencialista, não desvalorizando a importância da pluralidade das interpretações, tendia sempre a compará-las com a sua adequação, com a «verdade» da obra, que permanecia constante nas multiplicidades históricas e individuais das interpretações.

Estas reflexões filosóficas e historiográficas também põem em causa o sector dos estudos filológicos, não certamente para menosprezá-los, mas para repensá-los numa perspectiva não tão rigidamente ancorada no conceito tradicional de autenticidade. A estética da recepção, portanto, é ainda um caso em que se manifesta o cruzamento de experiências diversas como a da filosofia hermenêutica, por um lado, e da reflexão sobre a vanguarda, por outro; dessas experiências, aparentemente muito heterogêneas, resultou uma perspectiva historiográfica sobre a música bastante estimulante e com imensas consequências também no plano operativo. (FIM)

Instinto e razão na música 30/010/010

Referimos todas essas complexas causas de ordem histórica, ideológica, filosófica, social que contribuíram para determinar a

anómala historicidade da música. Mas devemos ter em conta também um outro factor mais semelhante à natureza do som. A música, como várias vezes se observou desde os tempos mais antigos, mais do que qualquer outra forma de arte invoca esses aspectos intuitivos, alógicos, pré-rationais e pré-linguísticos da natureza humana; e isso parece entrar em contradição com um outro aspecto da música, salientado por muitos, ou seja, com a sua profunda racionalidade, com o seu carácter hiper-linguístico, com a sua rígida organização matemática. Este tipo de contradição interna presente na arte dos sons constatou-se desde sempre na história do pensamento musical e destacou-se e privilegiou-se ora um aspecto da música, ora outro, sem se conseguir conciliar e resolver a contradição interna. Sem dúvida que o desenvolvimento histórico da música, tão anómalo em relação à história da civilização, com estes curiosos saltos internos, com esta mobilidade no tempo e no espaço, com esta extraordinária capacidade de combinar diversos elementos, estilos e civilizações musicais, sonoridades heterogêneas, etc., pode encontrar uma explicação satisfatória precisamente tendo em conta este factor a-histórico e, de certo modo, naturalista, característico apenas da música. O som, o seu desenvolvimento no tempo segundo ritmos que nada têm a ver com a regularidade do relógio, tem antes uma afinidade com os nossos ritmos interiores, com o nosso modo de experimentar o fluir do tempo. O aspecto sintáctico-organizativo da música, por outras palavras, a sua dimensão histórica, racional e evolutiva não entra em contradição com a sua dimensão natural: os dois aspectos coexistem e fazem com que a arte dos sons tenha este efeito mais imediato sobre o homem, uma solicitação à nossa natureza mais instintiva e física, a-histórica, antes de qualquer especificação sócio-cultural. Isso explica por que é que existe uma muito maior facilidade em receber as músicas de outros povos, de outras civilizações, muito distantes da nossa civilização ocidental, de outras épocas e ainda por que motivo a aquisição, isto é, a compreensão e a fruição de uma linguagem musical não pressupõem uma aculturação comparável à necessária para

aquisição → compreensão + fruição

adquirir a linguagem literária. É verdade que é necessário aprender a escutar a música, a fruí-la, a desfrutá-la, caso contrário não passa de um ruído aborrecido e indistinto. Mas todos nós já tivemos muitas vezes a experiência de que as vias de acesso à música, em geral, não são de natureza académica: pessoas que ignoram completamente as leis da harmonia, do contraponto e, inclusive, a escrita musical aproximam-se da música com uma espécie de instinto que lhes permite fruí-la intensamente com uma aprendizagem absolutamente pessoal, sem nenhuma mediação institucional-escolar. E, por outro lado, é igualmente sabido que há pessoas cultas, mas, como se costuma dizer, completamente surdas para a música, a quem nenhum conhecimento histórico e teórico pode ajudar a fruí-la plenamente.

Tal não implica uma desvalorização do aspecto linguístico, histórico e sintáctico da linguagem musical, aliás, das linguagens musicais na sua pluralidade e diversidade; quisemos apenas sublinhar que, além de toda a linguagem musical historicamente constituída, há uma espécie de ur-linguagem, a linguagem original, que funda a sua eficácia justamente nessa vertente pré-linguística e provavelmente até pré-artística. No entanto, está indissociavelmente presente em cada obra musical e tem como referentes os elementos intuitivos, obscuros, dificilmente analisáveis, talvez universais precisamente pelo seu carácter não linguístico e não mediado, constitutivos da natureza humana. Talvez se possa imaginar uma cumplidade imaginária entre a natureza temporal do som e a interioridade do homem enquanto natureza pré-lógica; hipótese várias vezes avançada por muitos filósofos a partir de Hegel e Schopenhauer, e por pensadores mais próximos de nós como Bergson, Gisèle, Brelet, Jankélévitch, etc. No fundo, era o que um iluminista como Diderot dizia quando falava de «grito animal» a propósito da música, evocando precisamente este fundo obscuro, instintivo, que se encontra na linguagem musical e que curiosamente não contradiz em nada a sua natureza racional e matemática. É claro que este aspecto vital está presente sob diversas formas na

música e, na tradição ocidental, está indubitavelmente encoberto pela força da tradição que se estende ao longo dos séculos, crescendo sobre si mesma e formando um espesso manto linguístico, do qual se geram a si mesmos os estilos e as formas, as suas transformações e evoluções. Todavia, todas as grandes novidades, inclusive na música ocidental, surgem de improvisações rejeitadas pela tradição, do aumento de improvisações da linguagem à margem das regras e da racionalidade em que parecia concretizar-se o seu significado, de forma a alcançar a força e a originalidade dos elementos obscuros e não racionalizáveis que tocam mais de perto a natureza pré-lógica do homem e da sociedade.

Interpretação e improvisação

Uma prova desta natureza *ambígua* e bifronte da música pode encontrar-se em alguns fenómenos característicos da sua vida, principalmente no fenómeno da interpretação, que já referimos: é sabido que todas as artes chamadas temporais necessitam da interpretação para poderem voltar a viver após o momento da sua criação. Se a natureza destas artes é desenrolarem-se no tempo, a sua sobrevivência na história deve ser assegurada por alguma forma de grafia que conserve uma imagem da sua vida até ao momento em que o intérprete a faça reviver na sua natureza temporal. É este o caso da música. Mas o que pode ser uma necessidade, no caso da música, torna-se uma arte adicional: o intérprete – maestro ou executante – disputa, às vezes, o mérito da criatividade com o próprio compositor e, seja como for, é uma figura dotada de autonomia e de grande relevo artístico. Como se sabe, ao intérprete cabe-lhe ler a partitura, mas quem tiver a mínima experiência que seja do que implica a interpretação musical sabe bem que se trata de uma arte ambígua e subtil, em que não é de todo claro qual é a fronteira entre executar o que está escrito na partitura e recriar com a sua personalidade o que existe apenas nos andamentos da partitura. Muitos

filósofos e musicólogos no nosso século têm sublinhado que a natureza da música, essencialmente improvisação, se oculta no acto de interpretação. Na improvisação torna-se evidente que o aspecto da criatividade como impulso imediato e, em parte, alógico, bem como a interpretação-execução, é sempre um acto criativo de improvisação. Além disso, o intérprete manifesta na sua própria execução o contacto a nível quase físico, instintivo, com a obra musical; o ímpeto da criação, os seus ritmos interiores, o fluxo melódico com as suas vibrações, com as suas pausas, as suas inflexões, tornam-se do intérprete que os vive *fisicamente* na primeira pessoa e os torna reais, audíveis, palpáveis através do exercício concreto da sua arte, uma operação simultaneamente física e mental. Esta vida secreta da obra musical, esta sua pulsação no tempo, não pode ser expressa e escrita na partitura que, aliás, tem apenas a função de esboço, de esquema, de memorando para sugerir ao intérprete o melhor caminho para entrar no coração da obra musical, dificilmente traduzível em signos gráficos, mesmo nos da mais perfeita notação.

Capítulo 4

Música e Percepção

Música «percebida» e música «pensada»

Na percepção musical, assim como na própria estrutura da música, existem elementos que não são reconduzíveis à história, à cultura e muito menos à convenção. Todavia, o elemento universal ou, melhor, os elementos que representam as condições *a priori* das quais não podemos prescindir – as regras básicas que a linguagem deve em todo o caso respeitar para se poder apresentar à percepção de forma a ser *compreendida e interpretada* – encontram-se extremamente interligados com o que, ao invés, é claramente histórico e cultural: as duas linhas intersectam-se estritamente no ponto em que talvez se possa falar não de elementos separados, mas sim de tendências no interior das quais se movem forças que propendem mais para a dimensão histórica e forças que mostram, pelo contrário, a tendência para um elemento que podemos chamar naturalista. O que importa afirmar é que nem tudo é possível no âmbito da criação musical, embora seja muito difícil traçar uma linha rígida de demarcação entre *legítimo* e *ilegítimo*. Aliás, muitas vezes surge a dúvida de que é impossível traçá-la, na medida em que os dois momentos, o histórico e o natural, tendem a sobrepor-se e, em última instância, a confundir-se um com o outro. A percepção musi-

cal configura-se numa dada estrutura de acordo com limites que parecem insuperáveis, tal como os sons acima ou abaixo de determinadas frequências não são audíveis pelo ouvido humano; assim como certas construções linguísticas não são perceptíveis pelo ouvido humano ou pela inteligência musical humana como música, mas parecem ser apenas um conjunto desordenado ou desarticulado de sons-ruídos.

A tomada de consciência deste facto pode ter importantes repercussões a diversos níveis. Em primeiro lugar, a nível da crítica e da história da música há frequentemente o hábito de falar das obras musicais como se tivessem uma vida independente da percepção a que, aliás, estão destinadas. Analisa-se a sua estrutura e descodifica-se a obra a nível da linguagem que preside à sua construção, porém, na maioria das vezes esquece-se que tudo isso deve ter uma correspondência a nível perceptivo, nível para o qual foi criada⁽¹⁾. Entre forma percebida e forma concebida parece haver, às vezes, um hiato, que se verifica em particular na música do século XX. Contudo, não se deve por isso concluir que essa música não existe ou não é válida, mas sim que há uma relação dialéctica entre os dois planos em que a música se apresenta. Por outro lado, na música de todas as épocas há uma relação dialéctica entre música percebida e música concebida, pelo que não é uma novidade absoluta da música do século XX. Na música de J. S. Bach, de Beethoven ou, retrocedendo mais ainda no tempo, na polifonia flamenga ou no madrigalismo do século XVI, não estará talvez

(1) Schönberg tinha plena consciência de que existe uma música feita para os olhos e não para os ouvidos, cujo valor é completamente *intelectual*. Em rodapé a um cânone enigmático enviado a Thomas Mann, em 1945, Schönberg escrevia a dedicatória: «Talvez precisamente para vos dar uma especial demonstração da minha estima, compus este cânone tão difícil, para não dizer impossível. Ouvi-lo é igualmente impossível e espero que vós não o queirais escutar...» (*Testi per canone*, in Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, Milão, Feltrinelli, 1967, p. 219).

presente esta tensão entre os dois planos em que se apresenta a obra musical e não será talvez impossível perceber e ouvir tudo o que foi concebido e projectado?

Natureza e história na linguagem musical

A ideia de que a percepção da música tem o seu fundamento na natureza do homem e de que as regras que presidem à composição musical são, ao invés, em boa parte fruto da cultura e, portanto, da história, apresentou-se mais do que uma vez ao pensamento ocidental, se bem que não de modo unívoco. Com efeito, encontramos também a ideia oposta, ou seja, a de que a percepção e a compreensão da música são fruto essencialmente do hábito e que, por conseguinte, a audição é completamente interpretável no seu processo histórico, em íntima relação com a aculturação do homem, ao passo que a estrutura da música é efectivamente um elemento eterno, congénito com a própria *natureza* da música e, portanto, não alterável nos seus fundamentos. Estas teses contraditórias encontraram respeitáveis defensores desde a mais remota Antiguidade. As duas teses acima expostas não se agrupam apenas segundo a ordem em que aqui foram expostas, aliás, muitas vezes a tese da naturalidade da linguagem musical agrupa-se à tese de uma igual naturalidade da percepção da música, enquanto a tese da historicidade da linguagem se agrupa frequentemente à ideia de uma historicidade paralela da percepção musical. As revoluções da linguagem ocorridas no decurso do século XX induziram, sem dúvida, os pensadores e os teóricos da música a considerar que as linguagens musicais eram, sempre e em todo o caso, totalmente interpretáveis historicamente e que, assim sendo, a percepção de tais linguagens só tinha de encontrar também um sólido substrato cultural e habitual que permitisse ao ouvido familiarizar-se com o que, à primeira, lhe parecia estranho e hostil em relação aos hábitos perceptivos do passado.

Schönberg, um dos máximos responsáveis pelas revoluções linguísticas do século passado, tinha consciência de que as linguagens musicais estão em constante mutação e de que o ouvido pode e deve habituar-se às novas sonoridades. Com efeito, afirmava: «Mas o destino adquirido com propriedade é que elas acabam por se desgastar. Não terá talvez sucedido o mesmo com a tonalidade em relação aos modos gregorianos? Hoje costuma dizer-se que “os modos gregorianos não eram naturais” e que “os modos modernos coincidem com as leis da natureza”; mas, em tempos, também se dizia que os modos gregorianos coincidiam com as leis naturais. E, no fundo, até que ponto é que as nossas escalas maiores e menores coincidem com as leis naturais, visto que constituem um sistema temperado?» (2)

Quem era propenso a afirmar que na música está presente apenas um elemento não historicizável e, portanto, universal, independente das variáveis históricas e que a percepção da música está sujeita a insuperáveis condicionamentos «naturais», não produzidos nem pelos costumes, nem pela história, parecia que devia ser catalogado como conservador, se não mesmo reaccionário, e que trazia consigo o pensamento musical de muitos séculos. Até há poucas décadas quem defendia a *naturalidade* da linguagem musical referia-se evidentemente à linguagem tonal e sujeitava-se, assim, à fácil objecção de que na história nem sempre existiu a linguagem tonal e que muitos outros povos, não sendo de todo primitivos, usam outras linguagens, outras escalas, outras harmonias. De Stravinsky a Hindemith, de E. Ansermet a Gisèle Brelet, os defensores do carácter eterno e necessário da tonalidade face às ousadias das vanguardas históricas da primeira metade do século XX, no fundo, reduziam-se à negação da validade da revolução linguística em curso, expondo-se, portanto, à acusação de não compreenderem o

(2) A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 36.

seu tempo e de não estarem abertos às propostas dos músicos mais revolucionários (3).

A situação moderna é bastante distinta e, após o fim das vanguardas históricas e das de Darmstadt, podemos lançar um olhar bastante diferente sobre o passado. Existem ainda dúvidas sobre a validade das novas linguagens, mas sob uma diferente perspectiva. Os receios recaíram sobre as implicações ideológicas negativas e *conservadoras* ao fazerem-se discursos sobre a naturalidade da percepção musical e ao afirmar-se que existem limites intransponíveis para todas as linguagens musicais dada a sua total incapacidade de comunicar. Assim, podemos ter dúvidas sobre a historicidade, em sentido radical, das linguagens musicais e aventar a hipótese de na raiz da pluralidade das linguagens musicais haver talvez uma *ur-linguagem*, uma espécie de *gramática generativa* – como dizia Chomsky a propósito da linguagem verbal –, que está na origem da pluralidade das linguagens sem sermos acusados de conservadorismo. O que, evidentemente, implica uma série de mudanças no nosso comportamento face à história da música, à música dos outros povos, às novas linguagens do século XX. Entrou seguramente em crise o modelo de pensamento segundo o qual há uma evolução das linguagens musicais, na medida em que cada uma delas já contém em si os germes da sua dissolução e da sua

(3) Schönberg tem ideias muito claras a propósito e, com efeito, afirma que «a diferença (entre consonância e dissonância) é, portanto, gradual e não substancial, como se nota também pelos algarismos que exprimem o número das vibrações, estes não são antitéticos tal como não o são o número dois e o número dez; e as expressões “consonância” e “dissonância”, que indicam uma antítese, estão erradas: depende apenas da capacidade crescente do ouvido de se familiarizar até com os sons harmónicos mais distantes, alargando desse modo o conceito de “som apto a produzir um efeito de arte”, por forma a que todos os fenómenos naturais, no seu conjunto, aí tenham lugar» (*ibidem*, p. 24). O problema, para Schönberg, é, por conseguinte, apenas uma maior ou menor familiaridade com o mundo dos sons na sua totalidade, que pode passar a fazer parte de legítimo direito, sem limitação alguma, do mundo da música.

superação no interior de um determinismo histórico a que não pode escapar⁽⁴⁾.

Observou-se frequentemente que a vanguarda, nos seus projectos de composições, não teve em consideração o facto de não tornar perceptível a ideia musical que está na sua base. Perante requintadas e complexas construções musicais verifica-se a impossibilidade de as perceber auditivamente. Por outro lado, sublinhou-se que a mesma *melodia* serial, a partir de cuidadosas experiências feitas pelos psicólogos da música, não é facilmente memorizável por músicos entendidos e ainda menos por um comum ouvinte, ao passo que a *melodia* tonal é sempre muito mais facilmente memorizável. Poder-se-ia ainda simplesmente argumentar que a nossa memória musical está educada para a melodia tonal e não está ainda igualmente educada para a melodia serial. Mas também se pode deduzir que uma é intrinsecamente mais difícil de memorizar do que a outra porque não é hierarquizada, na medida em que não tem um centro em torno do qual gravita a própria melodia; por outras palavras, pode deduzir-se que as dificuldades não são de carácter cultural mas sim estrutural⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ Schönberg afirmava ainda significativamente: «Ele (o aluno) tem de saber que as condições da dissolução do sistema estão contidas nas próprias condições que o determinam e que, em tudo o que vive, existe aquilo que modifica, desenvolve e destrói a vida. A vida e a morte estão contidas na mesma semente e no meio está apenas o tempo, isto é, nada de essencial, que acaba apenas por ultrapassar os seus limites. A partir deste exemplo deve aprender o que é eterno: a mudança; e o que é temporal: a existência... e que, portanto, as leis que queriam passar por leis de natureza nascem do desejo de tratar o material de forma exacta do ponto de vista artesanal...» (*ibidem*, p. 37).

⁽⁵⁾ Cf. R. Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958. Este estudo, fundamental para o posterior desenvolvimento da psicologia da música, abordava precisamente, numa perspectiva experimental, a questão da possibilidade e da substancial dificuldade de o ouvido perceber a série e fazia assim uma clara distinção entre *forma percebida* e *forma concebida*. A este propósito veja-se também M. Imberty, *La scuola francese*, in *La psicologia della nascita in Europa e in Italia*, organizado por G. Stefani e por F. Ferrari, Bolonha, Clueb, 1985; e ainda do mesmo autor: *Prospettive cognitive nella psicologia musicale odierna*, in «Rivista Italiana di Musicologia», nn. 1-2, 2000.

Face a estes e inúmeros outros resultados da investigação experimental, muitos estudiosos acreditaram poder concluir que a tonalidade é mais natural ou, o que é quase o mesmo, é mais consonante com a estrutura do ouvido humano; mas as conclusões podem ser muito mais articuladas. Na verdade, as experiências não conduzem de modo algum à conclusão de um privilégio da tonalidade em relação à serialidade, antes à formulação da hipótese de que há condições sem as quais a audição e a percepção musical se tornam praticamente impossíveis ou entram em crise. A tonalidade cumpre exemplarmente estas condições, mas tal não implica que as outras linguagens musicais não as possam cumprir igualmente bem, como efectivamente acontece, por exemplo, nas culturas musicais do Oriente.

O problema de educação do nosso ouvido existe e, portanto, não deve ser menosprezado. O nosso ouvido de homens ocidentais está fortemente educado para a música tonal e para o tipo de hierarquização das notas e dos intervalos no interior da escala diatónica que essa implica e sente-se deslocado e perplexo face a uma melodia modal ou a músicas construídas em escalas pentatónicas. Neste caso, a educação e o hábito têm evidentemente uma função primária; todavia, o ouvido não tem nenhuma dificuldade em particular em habituar-se a linguagens diferentes da linguagem tonal.

Mesmo permanecendo nesta perspectiva, encontram-se problemas complexos no que toca a linguagem serial, no entanto seria inútil entrincheirarmo-nos numa negação abstracta e teórica. Observou-se com frequência que a música serial ganhou significado pelo facto de o ouvido a confrontar, instintiva e conscientemente, com a linguagem tonal e encontrar nela um sentido que essa não lhe concede mas que gostaria que lhe concedesse. Por outro lado, a organização serial dos sons coloca-nos perante uma construção rigorosa, embora não perceptível, que tem os seus fundamentos em determinados modelos de raciocínio talvez mais consonantes com o pensamento hodierno no que respeita à lógica newtoniana ou galilaica. Intelectualmente podemos compreender que a música

serial, na medida em que de certa forma não satisfaz o ouvido, nos abre precisamente a espiral de um mundo *outro*, se bem que altamente problemático, mundo que funciona com uma outra lógica que não a do mundo tradicional. Talvez toda a música de vanguarda represente uma grande e nobre utopia, mas, como todas as utopias na sua irrerealidade, pode ter consequências positivas e satisfazer expectativas ainda que diferentes das que tradicionalmente se têm em relação a uma obra musical.

Intraduzibilidade e universalidade da linguagem musical

Se admitirmos a hipótese de que na linguagem musical está presente um dado elementar, biológico e psicológico universal talvez se possam apreender alguns fenómenos de outro modo dificilmente explicáveis. Em primeiro lugar, é sintomático que a fruição da linguagem musical tenha um certo grau de universalidade. Disse-se muitas vezes que uma das características mais salientes da linguagem musical, relativamente à linguagem verbal, é a sua intraduzibilidade. As notas, os sons, os agrupamentos significativos de sons não são palavras e, portanto, não são traduzíveis para uma outra linguagem, nem mesmo para outra linguagem musical. Poderíamos então dizer que, precisamente por causa desta intraduzibilidade para outra linguagem que não a que conhecemos, em que fomos educados, ser-nos-ia negada a possibilidade de perceber, receber, fruir outras linguagens de outras épocas ou de outras regiões geográficas e culturais. Contudo, apesar desta intraduzibilidade de fundo, sabe-se que as coisas não se colocam exactamente nestes termos. É verdade que quando se escuta, pela primeira vez, música estranha ao nosso mundo cultural-musical a compreensão se torna difícil; mas também é verdade que, mesmo sem especiais noções gramaticais e sintácticas acerca da música que escutamos pela primeira vez, temos a possibilidade de penetrar na nova linguagem com uma relativa facilidade e, seja como for, com certeza que

não se apresentam as mesmas dificuldades que temos perante uma linguagem verbal desconhecida, que requer meses e anos para ser aprendida. Talvez seja precisamente a presença de um fundo musical comum em todas as linguagens musicais que nos permite percebê-las como significativas num espaço de tempo muito mais curto, por muito distante que estejam dos nossos hábitos auditivos. Este fundo comum é mais característico da estrutura da nossa percepção auditiva e não tanto da estrutura musical: toda a música que se funda e articula nestes dados ou esquemas elementares, mas fundamentais, da percepção torna-se *compreensível*, sem necessidade de *tradução* alguma até para o ouvido mais inexperiente, menos educado para as linguagens musicais. Há, portanto, um elemento que, para abreviar, podemos chamar instintivo ou natural que nos permite *perceber*, após breves aculturações, músicas mesmo fora do nosso horizonte cultural.

Todos têm experiência que não é, pois, tão difícil, mesmo para uma pessoa musicalmente inexperiente, escutar música africana, que se funda principalmente em ritmos e não tanto na melodia, e músicas orientais, que se baseiam em escalas completamente diversas das nossas escalas diatónicas. Um certo grau de inatismo de predisposição para a música pode ser uma prova de que a música age e assenta em *qualidades* que não se adquirem com o estudo e com a cultura, que são, pelo menos em parte, independentes da aculturação e que graças a elas somos capazes de *compreender* todos os géneros de expressão musical.

É difícil tirar ilações peremptórias destas breves reflexões. Sem dúvida que está presente na música um emaranhado de elementos, dificilmente distinguíveis, que parecem estar num irremediável conflito entre si: natureza e cultura. Na realidade, a co-presença de ambos é absolutamente necessária para que se possa falar de música e não de vagidos infantis ou de um amontoado de sons incompreensíveis à nossa percepção auditiva. Talvez seja impossível determinar até onde chega a natureza e onde começa a cultura porque a fronteira se desloca continuamente com a mudança

da perspectiva histórica e cultural. Não é obrigatório o músico ter em conta, somente para se adequar, o elemento inato, universal ou natural presente na estrutura da percepção: pode acontecer até que a música se oponha a tal elemento, vá contra ele. Talvez o mais importante seja o músico relacionar-se de alguma forma com a estrutura da percepção, inclusive para se opor à sua criação. Na verdade, o homem possui indubitavelmente uma natureza própria que não pode ser esquecida; mas quantas vezes consegue agir o homem contra a sua natureza, voar quando estava destinado a caminhar na terra, transpor os limites que a natureza lhe parecia ter imposto de forma iniludível? No fundo, aquilo de que não podemos abdicar, na música bem como em outros domínios, é a relação com estas estruturas *naturais*, mesmo que seja para as negar, para as superar, mas nunca para as esquecer e agir como se nunca tivessem existido.

A caminho de uma «globalização» da linguagem musical?

Se pensarmos na história da música do século XVIII até aos nossos dias, podemos facilmente identificar um fenómeno pendular: épocas em que prevalecia a tendência para um processo de universalização da linguagem musical alternaram com épocas em que nos parecia predominar a tendência para a diversificação, para a descoberta e para a valorização dos particularismos. Todo o Iluminismo na música foi dominado pelo *imperialismo* vianense e pela tendência a impor o estilo, as formas, o gosto e a sua linguagem como *universal*, absoluta, como uma realização associada a um nível superior da civilização humana. Nível esse que todos, mais cedo ou mais tarde, alcançariam. Fortes impulsos de corrente contrária se manifestaram ao longo de todo o século XIX e ainda nas primeiras décadas do século XX. O desenvolvimento da etnomusicologia, a descoberta da música de outros povos distantes de nós, distantes do nosso eurocentrismo, a crise da linguagem tonal e a invenção de outros sistemas, em primeiro lugar o da dodecafonía,

tiveram um impacto determinante ao criarem a consciência da multiplicidade de estilos e de pensamentos musicais. Puderam, assim, coexistir no século XX a tradição vienense schönbergiana com Bartók e Kodály, Prokofiev e Schostakovich com Stravinsky e Cage, Varèse e Milhaud com Messian e Stockhausen. A multiplicidade de linguagens no interior da própria música chamada culta e académica vinha reforçar a já radicada convicção de que a linguagem musical era plural, isto é, um produto simultaneamente histórico e social, e de que a variedade de estilos, modos, formas e abordagens tão diversas não tinha muito a ver com as diferentes situações de cada país, de cada zona geográfica, de cada tradição e, segundo uma visão marxista, com a classe social dominante. Contudo, se o pluralismo permanece ainda uma ideia muito em voga, não podemos deixar de salientar que nestas últimas décadas a tendência na música, e não só, foi na direcção oposta e não é por acaso que hoje se fala tanto de globalização em outros campos para além do campo económico. No espaço de poucos anos deu-se um impulso unificador, pelo que, pondo entre parêntesis as retaguardas (ou seja, o que permanecia associado a posições aparentemente superadas e fora de moda), as vanguardas tendiam de facto para a unificação das linguagens. Nunca como nestas décadas, músicos de vanguarda nascidos em Tóquio, Los Angeles, Colónia ou Milão se assemelharam nas suas produções, ou melhor, é bastante difícil, para o ouvinte, distingui-los com base nos países de origem ou com base nos princípios, supostamente diversos, em que se funda a música de cada um deles. Observou-se várias vezes que o músico dito *zeloso* se diferencia muito pouco ou quase nada do colega não zeloso ou daquele que nega radicalmente o próprio princípio de zelo. A linguagem musical, se é que ainda se pode falar de linguagem, levou ao longo de muitos anos a uma concreta unificação. Poderíamos dizer, para utilizar uma terminologia mais conhecida, que levou a uma *internacionalização*.

Mas como terá ocorrido esta *universalização* nas vanguardas do pós-guerra? É inútil referir aqui os imensos lugares comuns da

nossa civilização de massas que tende a uniformizar todas as formas de expressão humana, a estandardizá-las em chavões predispostos a criar linguagens «universais», iguais tanto em Tóquio como em Nova Iorque, ou tanto em Colónia como em Los Angeles. É óbvio que este processo que se verificou em todas as linguagens e comportamentos humanos não pôde deixar de influenciar a linguagem musical, tendendo a sufocar e a apagar os particularismos, as peculiaridades, as tradições locais, relegadas agora para os estudos mais específicos, museus de folclore, colecções de fitas magnéticas ou cátedras universitárias. Mas não é apenas este fenómeno, demasiado conhecido para que nos detenhamos nele, a impulsionar o processo de universalização. Além do aumento vertiginoso das mudanças culturais ao intensificar-se a informação a todos os níveis, devemos ter em conta, no âmbito deste processo, a uniformização dos instrumentos musicais, bem como a importância da difusão da música electrónica e do uso do computador. Este último fenómeno deu um novo impulso à criação de uma linguagem musical que, mais do que universal no sentido clássico da palavra, é, poderíamos dizer, internacional.

Em certos aspectos, poderíamos talvez concluir que a música destas últimas décadas, na sua prática concreta, favoreceu a consolidação da antiga teoria, que parecia já ultrapassada, da universalidade da linguagem musical. É inegável que, de um ponto de vista completamente empírico, não se pode deixar de constatar que, hoje, a linguagem musical tende cada vez mais a abrir-se a uma uniformidade — em que Leste, Ocidente, Sul e Norte tendem cada vez mais a aproximar-se e, em última análise, a confundir-se. As particularidades nacionais, as tradições históricas tendem a uniformizar-se cada vez mais. Mas o problema é perceber o que está por detrás desta tendencial uniformidade. De que linguagem musical se trata? Será uma das muitas linguagens que estão presentes na história da música? Será a linguagem que nasceu de uma certa evolução da dodecafonía e do serialismo, ou um novo *commonwealth* musical, ou será ainda a linguagem universal que finalmente triun-

fou sobre todos os anteriores particularismos? Não é fácil responder a problemas tão intrincados que implicam juízos históricos que talvez se arrisquem a ser demasiado genéricos sobre fenómenos articulados e complexos. Certo é que, actualmente, a tendencial uniformização das linguagens musicais volta a pôr em discussão e repropõe um velho problema: em que medida, e em que sentido, a linguagem musical se pode considerar universal independentemente dos particularismos históricos e geográficos?

Segunda Parte

Breve História
do Pensamento Musical

Capítulo 5

O Mundo Antigo

Dos pitagóricos a Damão de Oa

Reconstruir um esboço que seja do pensamento musical na Antiguidade grega apresenta várias dificuldades, sobretudo nos séculos mais antigos: os testemunhos são imensos, mas geralmente indirectos e fragmentados. Apesar de revelarem, sem dúvida, uma cultura musical bastante extensa e deixarem entrever uma sociedade em que a música tinha um lugar de não secundária importância, não são suficientes para nos fornecerem uma imagem fiel do pensamento musical na Antiguidade grega, na medida em que praticamente não há fontes directas, isto é, músicas concretas. Isso não se verifica apenas no período arcaico, pois não há vestígios da produção musical do mundo grego, com excepção de poucos fragmentos de leitura imprecisa. Dos tempos de Damão de Oa e de Platão, os testemunhos teóricos e filosóficos já não são fragmentados e representam o desenvolvimento de um pensamento articulado integrado num complexo contexto filosófico; todavia, reconstruir um pensamento sobre a música sem poder ter em consideração a produção musical concreta da época constitui sempre uma grande dificuldade. Por outro lado, não obstante esta grave e incolmatável lacuna, é no pensamento grego que se encontram as raízes da nossa

civilização musical. As concepções elaboradas sobre música pelo mundo antigo tiveram uma importância histórica tal que deixaram marcas profundas mesmo em tempos recentes, embora não tenhamos clara consciência disso.

Todo o pensamento sobre a música dos Gregos é dominado pelo tema da relevância ética, positiva ou negativa, da música na sociedade. O quesito se, e entre que limites, a música se pode considerar um elemento educativo do ponto de vista social é fundamental no pensamento grego e representa o núcleo duro em torno do qual se articula a problemática sobre a relevância ética da própria música. Antes de mais, importa esclarecer que o conceito de música na cultura antiga é bastante diferente do conceito moderno de música como arte com contornos bem definidos. *Musike*, no mundo grego, significava um conjunto de actividades que abrangia desde a ginástica e a dança até à poesia e ao teatro, compreendendo, portanto, a música e o canto em sentido estrito. O problema da relevância ética da música está no centro de um grande número de mitos mais antigos, assim como do pensamento dos pitagóricos. Por isso, poder-se-ia falar em sentido lato de uma concepção utilitarista da música ou, seja como for, instrumental, na medida em que a música pode ser útil à sociedade na educação do homem. O Pseudo-Plutarco, no seu tratado *De musica* – que remonta ao século III d. C. e representa uma das mais importantes fontes para reconstruir o pensamento musical da antiguidade –, afirma, referindo-se à época homérica e evocando a mítica figura do centauro Quirão⁽¹⁾, que era «professor não só de música mas também de justiça e de medicina», antecipando assim alguns dos temas chave do pensamento pitagórico sobre música. Com efeito, a escola filosófica em que a música assumiu uma particular relevância foi a escola pitagórica.

(1) Pseudo-Plutarco, *De musica*, 40 (tradução do texto da F. Lasserre, Olten-Lausanne, Graf, 1954). Obra da época helénica, fonte fundamental para o conhecimento do pensamento musical da antiguidade grega, foi editada por F. Lasserre, *Plutarque de la musique*, Olten-Lausanne, Graf, 1954 (texto grego e tradução francesa).

O conceito de *harmonia*, embora seja central na especulação dos pitagóricos, é um conceito musical apenas por analogia, ou por extensão, pois o seu significado primeiro é antes de mais metafísico. A harmonia é concebida pelos pitagóricos como unificação de contrários, o pitagórico Filolau afirma que: «a harmonia só nasce dos contrários; porque a harmonia é unificação de muitos termos mesclados e acordo de elementos discordantes»⁽²⁾. Dado como ponto assente este princípio, podemos estender o conceito de harmonia quer ao Universo concebido como um todo, quer à alma, como afirma Aristóteles, reportando-se às ideias dos pitagóricos na *Política*, bem como no *De anima*. O conceito de harmonia completa-se com outro conceito bastante mais obscuro de *número*, que parece ser, para os pitagóricos, fundamento de todas as coisas e, portanto, afim ao conceito de harmonia.

Tais conceitos, que têm evidentemente um valor sobretudo metafórico e que tiveram muitas consequências para a história do pensamento musical, foram compreendidos diversamente pelos próprios pitagóricos. Com efeito, para alguns, o Universo parece ser feito de números, ao passo que, para outros, esses constituem a harmonia na qual se funda o mundo e, para outros ainda, os números são o modelo originário do mundo a partir do qual nascem todas as coisas. É impossível aprofundar neste estudo a complexa doutrina do número e das suas várias interpretações, já trazidas à luz por Aristóteles na sua metafísica; basta apenas recordar a importância que ela teve na história do pensamento musical, uma vez que, para os pitagóricos, a natureza mais profunda da harmonia e do número é revelada exactamente pela música.

Convém esclarecer desde logo o que se pode entender por música neste contexto. Se é verdade que as relações entre os sons podem ser expressas em números, como afirma o pitagórico Filolau, e se tais relações musicais exprimem da forma mais tan-

(2) Cf. H. Diels e W. Krantz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols., Berlim, Weidmann, 1956-1959, 44 B 10.

gível e evidente a natureza da harmonia universal, então as relações entre os sons podem ser vistas como modelo da mesma harmonia universal. A música torna-se assim um conceito abstracto que não coincide necessariamente com a música tal como é comumente compreendida. Por conseguinte, a música pode ser não só aquela produzida pelo som dos instrumentos, mas também, e, com maior razão, o estudo teórico dos intervalos musicais ou inclusive a música hipotética, aliás inaudível, produzida pelos astros que giram no cosmos segundo leis numéricas e proporções harmónicas. Abre-se então no pensamento grego, a partir dos pitagóricos, a fractura que terá um peso determinante em todo o desenvolvimento sucessivo do pensamento musical, entre a música puramente pensável e a música audível, privilegiando claramente a primeira.

Um outro conceito importante no que respeita às doutrinas da música dos pitagóricos é a *catarse*. Como referimos anteriormente, o poder da música sobre a alma humana funda-se na afinidade com a sua essência constitutiva. Porém, os pitagóricos foram mais longe, afirmando que a música tem o poder de restabelecer a harmonia perturbada da nossa alma. Daqui nasce um dos conceitos-chave de toda a estética musical, e não só musical, da antiguidade, isto é, o conceito de *catarse*. Purificação significava essencialmente remédio para a alma; a ligação da música com a medicina é antiquíssima e a crença no poder mágico-encantatório da música remonta a tempos anteriores a Pitágoras; este conceito encontra-se em outras regiões culturais e sobreviveu até aos nossos tempos em muitos povos. Todavia, os pitagóricos têm o mérito de precisar esse conceito conferindo-lhe uma dimensão manifestamente ética e pedagógica. Esta concepção catártica da música deve ser relacionada com a doutrina da harmonia como conciliação e equilíbrio de contrários.

A função catártica da música pode exercer-se de duas formas diversas: a música, segundo Damão de Oa, filósofo pitagórico do século V, pode não só genericamente educar a alma, como também corrigir especificamente as suas más inclinações. Esta correcção é produzida por uma música que imita a virtude que se quer inculcar

na alma e, dessa forma, erradica o vício e a má inclinação. Falou-se, neste caso, de *catarse alopática*; Aristóteles entende diversamente a *catarse* e considera que a correcção do vício se pode obter através da imitação do próprio vício de que a alma se deve libertar. Desse modo os vícios tornam-se, por assim dizer, inofensivos e a alma «purifica-se» ao ouvir uma música que imitando os sentimentos que nos oprimem, como «piedade, medo e entusiasmo», «se encontra nas condições de quem foi curado e purificado»⁽³⁾. Neste caso, podemos falar de *catarse homeopática*. Seja como for que a entendamos, o que importa sublinhar é o conceito de *ethos* musical que se encontra em ambas as acepções do conceito de *catarse*.

Toda a doutrina pitagórica sobre música, a que fizemos apenas uma breve referência, destinava-se a diferentes e contraditórios desenvolvimentos: alguns filósofos destacaram e desenvolveram o aspecto moralista da tradição pitagórica, uns o aspecto matemático (a tradição atribui ao próprio Pitágoras as pesquisas sobre o cálculo dos intervalos), outros o aspecto metafísico ligado ao conceito de harmonia das esferas, outros ainda o aspecto pedagógico-político. O pitagorismo permanecerá, portanto, um ponto de referência fundamental na história do pensamento ocidental da música e estendeu a sua influência praticamente até aos nossos dias.

Platão e Aristóteles

Nos diálogos de Platão convergem, embora não de forma sistemática, todas as correntes da especulação precedente sobre música. Contudo, não podemos dizer que Platão, no que respeita à música, se limitou a expor as doutrinas de outros. O interesse e a fecundidade do seu pensamento musical consiste no facto de a música representar um dos focos centrais da sua filosofia. Não é fácil

⁽³⁾ Aristóteles, *Política*, VIII, 1342. Todas as passagens reportadas foram extraídas da edição organizada por C. A. Viano, Turim, UTET, 1966.

reconstruir as suas ideias sobre música, visto que esta surge sempre, em quase todos os diálogos, com uma configuração diferente, oscilando entre uma consideração ético-política e considerações de ordem matemático-astronómica, hedonística, metafísico-filosófica. Além do mais, Platão parece oscilar nos seus diálogos entre uma condenação radical da música e uma exaltação incondicionada desta como forma suprema de beleza e de verdade. Na *República* afirma: «os amantes das audições e dos espectáculos amam os belos sons, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu pensamento seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si» (4). Nesta passagem, em que a música é agrupada a outras artes na mesma condenação, não só não se refere a nenhuma virtude ético-educativa desta, como põe em evidência o facto de ela se afastar da contemplação do belo em si. Este parece ser percebido como objecto de contemplação filosófica e não dos sentidos. O livro X da *República* confirma esta perspectiva. Portanto, no estado ideal concebido por Platão, a «Musa aprazível na lírica» (poesia e música) deve ser banida, caso contrário «governarão o prazer e a dor, em lugar da lei»: «é antigo o diferendo entre filosofia e música» (5). Ao atribuir à música apenas o efeito de produzir prazer, Platão parece demarcar-se da tradição pitagórica que considerava a música principalmente pelas suas virtudes éticas. A música, enquanto fonte de prazer, é antes de mais uma *techné*, isto é, uma arte e não uma ciência. A música é, portanto, um *fazer*, cuja utilidade é inegável, quanto mais não seja por produzir prazer, mas cuja liceidade importa examinar atentamente. No fundo, esta concepção parcialmente negativa e limitadora encontra-se sempre que Platão considera a música exercício efectivo de uma arte, entendendo arte no sentido grego do termo, isto é, como uma *techné*. Sob este aspecto *prático*, a música poderá ser justificada e admitida,

(4) Platão, *República*, V, 476. Todas as passagens citadas de Platão foram retiradas da edição *Opere complete*, 9 vols., Bari, Laterza, 1971.

(5) *Ibidem*, 607 a-b.

desde que o prazer por ela produzido não aja em sentido contrário às leis e aos princípios da educação.

O prazer produzido pela música não é, portanto, um fim mas um meio: toda a música produz prazer, quer a boa, quer a má; numa perspectiva educativa há que desfrutar o prazer produzido pela música boa, após se ter banido aquela contrária às leis do Estado. Para Platão, as músicas *boas* são as consagradas pela tradição; as músicas *más* são, ao invés, as do seu tempo, as que se dirigem exclusivamente ao deleite do ouvido.

Em relação à que foi chamada a revolução musical do século V, Platão manifesta uma absoluta intolerância: «há que procurar por todos os meios – afirma ele – que os nossos filhos não tenham desejo de aceder a novas imitações na dança e no canto e que ninguém os persuada a tal com oferta de prazeres de todo o tipo» (6). Esta posição, claramente conservadora, explica-se melhor à luz de outros diálogos onde o seu pensamento sobre música se alarga em outras direcções. Com efeito, a música não é apenas objecto dos sentidos: para Platão, pode ser também objecto da razão e, por conseguinte, enquanto ciência pode aproximar-se da filosofia a ponto de com ela se identificar, entendida como dialéctica e saber supremo (*sophia*).

Obviamente, a música, que em última instância se identifica com a filosofia ao ponto de ser concebida como a filosofia no sentido mais nobre do termo, não é a mesma música que acaricia os nossos ouvidos: é uma música puramente pensada. Existe, portanto, uma música que se ouve com os ouvidos e outra que não se ouve: só a segunda é digna da atenção do filósofo, aliás a meditação sobre a música abstracta pela sua sonoridade é comparável à filosofia, sendo talvez o grau mais alto da própria filosofia. Este conceito de música, que reaparece várias vezes nos diálogos platónicos, remete-nos para uma atmosfera pitagórica e só pode ser plenamente entendido se for associado ao conceito de harmonia. A harmonia da

(6) *Id.*, *Leis*, 798a.

música, segundo Platão, espelha a harmonia da alma e, simultaneamente, a do Universo. Por isso, o seu conhecimento representa quer um instrumento educativo no sentido mais nobre do termo, uma vez que pode dar harmonia ao equilíbrio perturbado da alma, quer um instrumento de conhecimento da essência mais profunda do Universo, na medida em que a harmonia representa a ordem que reina no cosmos. A música torna-se, então, o símbolo desta unidade e desta ordem divina da qual participam a alma e o Universo. Porém, esta música não é a dos instrumentos, não é a dos músicos executantes, mas sim aquela puramente pensada como harmonia. Assim Platão pode afirmar na *República*, isto é, no diálogo onde proclama mais energicamente a condenação da música e das artes em geral, que «o verdadeiro músico» é aquele que realiza «o perfeito acorde da alma» (7). O pressuposto desta doutrina é de que a harmonia que constitui a música é do mesmo tipo da harmonia que rege a alma do homem e o Universo (8).

Os pólos entre os quais se move o pensamento platónico parecem ser, por um lado, a música real e concreta como se apresentava na Atenas do século IV e, por outro, a música puramente inteligível, isto é, completamente abstracta, sem aparentes ligações com o mundo da música real. O conceito de educação, vendo bem, pode ser o princípio mediador capaz de harmonizar, em certa medida, a fractura entre as *duas* músicas. A atitude negativa de Platão face à música do seu tempo e às suas inovações, às novas harmonias e aos novos ritmos que se começavam a praticar, por exemplo com o teatro de Eurípedes, prende-se não só com a sua atitude conservadora, mas também com a ideia de música como ciência divina, como expressão da harmonia cósmica. Com efeito, seria um contrasenso, do ponto de vista da filosofia platónica, fazer alterações e inovações numa arte, aliás numa ciência, cujos princípios são estáveis e eternos como o mundo. Conservar a tradição significa, por

(7) *Id.*, *Repubblica*, 591d.

(8) *Cf. Id.*, *Timeu*, 35b; 88c.

consequente, conservar o valor de verdade e de *lei* da música. Há, portanto, uma possibilidade de introduzir a música na cidade, sem prejuízo dos princípios educativos e do carácter normativo da própria música, na condição de que permaneça afastada dos desregramentos da música do seu tempo (9). Neste caso, a música, na sua consistência física, pode ser a ponte de passagem da realidade sensível para o puro inteligível. Não se pode negar que há uma relação de tensão entre música e filosofia no pensamento platónico: relação de tensão que oscila entre a mais radical oposição e a total identificação, através de um processo de aproximação lenta e difícil que compreende toda a esfera da educação do homem.

Com Platão, ganha cada vez mais expressão a fractura que se acentuará nos séculos sucessivos entre uma música puramente pensada, e por isso aparentada com a matemática e a filosofia, e uma música realmente ouvida e executada, aparentada por isso com os ofícios e as profissões técnicas. Essa fractura foi-se acentuando cada vez mais, chegando ao ponto de não haver relação entre as duas músicas. Provavelmente o facto de a música grega nos ter transmitido quase tudo no que diz respeito à teoria, mas quase nada no que diz respeito à sua história real, à sua existência concreta, deve-se certamente, por um lado, à escassa consideração de que gozava como arte *prática* e, por outro, à honra que lhe era atribuída como disciplina matemática e filosófica. A cisão entre música e cultura, ainda hoje não completamente superada, teve provavelmente a sua origem no pensamento grego pós-platónico e aristotélico.

A corrente do pensamento musical de inspiração pitagórico-platónica foi sem dúvida preponderante e, em última análise, vencedora na Antiguidade grega e na cultura ocidental, pelo menos até ao Renascimento. Todavia, não devemos pensar que não houve oposição ao platonismo. Na Grécia de então, as filosofias materialistas, cépticas e epicuristas destacavam, contra as correntes mora-

(9) *Cf. Id.*, *Leis*, 700, 701.

listas, o valor hedonista da música, separando-o de qualquer conteúdo educativo que fosse. Demócrito afirmava que «a música nasceu depois das outras artes porque não tem origem na necessidade mas nasce, pelo contrário, do supérfluo que já existe»⁽¹⁰⁾. O valor educativo não é sequer mencionado e o mesmo sucede em muitos outros filósofos da altura. Filodemo, filósofo da escola epicurista, afirmava no seu tratado *De musica* que a música é «essencialmente um passatempo agradável»⁽¹¹⁾. Um retórico desconhecido do século IV, contestando a doutrina platónica sobre a relevância ética da música, afirmava:

Os harmonistas defendem que certas melodias tornam os homens patrões de si mesmos, sensatos ou justos, ou também corajosos, ao passo que outras os tornam velhacos: não pensam sequer que o género cromático seria incapaz de tornar velhaco um homem que o utilizasse, do mesmo modo que o género enarmónico seria incapaz de o tornar corajoso⁽¹²⁾.

Nestas poucas passagens parece claro existir uma oposição ao pensamento platónico e, por outro lado, nos próprios textos de Platão e, mais tarde, de Aristóteles, transparece claramente uma acesa polémica contra os músicos, os teóricos e, em geral, contra a cultura musical do seu tempo que testemunha a existência de correntes de pensamento vivas e operantes, manifestamente opostas ao movimento pitagórico-platónico.

Aristóteles retoma todos os temas do pensamento pitagórico e platónico, mas, ao mesmo tempo, dá conta de todos os aspectos do pensamento hedonista e epicurista. A sua reflexão é uma síntese original que representa uma etapa importante no pensamento

⁽¹⁰⁾ Cf. H. Diels e W. Krantz, *Fragmente der Vorsokratiker*, cit., 6 B 144.

⁽¹¹⁾ Filodemo, *De musica*, I, XVI, 7 (cf. ed. organizada por van Krevelen, Hilversum, 1939).

⁽¹²⁾ Papiro de Hibeh (fragmento citado por F. Lasserre, *Plutarque de la musique*, cit., p. 85).

musical da Antiguidade grega. À semelhança dos seus antecessores, introduz o discurso sobre a música na *Política*, obra dedicada à educação e aos problemas da *polis*. Ao associar o problema da música ao da educação, parece evidente que Aristóteles pretende enquadrar-se na tradição platónica, mas, ao mesmo tempo, afasta-se logo após introduzir o discurso. Para Aristóteles, a música tem como finalidade o prazer, embora tenha começado por fazer parte das disciplinas de tradição didáctica. Enquanto prazer representa um ócio, ou seja, algo que se opõe ao trabalho e à actividade. A sua inserção na educação dos jovens só se justifica tendo em conta o facto de «noções e práticas» «que se têm a si próprias como fins» também serem necessárias ao repouso. Por isso, conclui Aristóteles, «os que inicialmente introduziram a música na educação, não o fizeram por verem nisso qualquer necessidade (pois não há mesmo nenhuma) ou qualquer utilidade [...]». Parece óbvio, portanto, que no intuito de ocupar o ócio se tenha introduzido a música na educação, considerando-a divertimento à altura dos homens livres»⁽¹³⁾. No pensamento aristotélico há uma conexão evidente entre o tempo livre, ou seja, o ócio, e as disciplinas «liberais e nobres», acentuando dessa forma, no que se refere à música, o antagonismo, já patente em Platão, entre audição, e o consequente deleite a ela associado, e a execução autêntica da música: a primeira é a actividade não manual, digna de um homem livre, a segunda constitui um ofício, um trabalho manual que não faz parte da educação liberal. Todo o pensamento aristotélico se funda, portanto, neste conceito de oposição e separação radical entre a prática musical associada ao ofício do executor e a fruição musical. Na *Política*, os últimos capítulos do livro VIII são totalmente dedicados ao problema da música e representam um dos primeiros tratados estruturados sobre música provindos da Antiguidade. O seu discurso sobre problemas musicais articula-se com base neste sistema filosófico: a novidade em relação aos tratados filosóficos anteriores é a atenção dada aos

⁽¹³⁾ Aristóteles, *Política*, 1337b-1338a.

problemas de natureza psicológica atinentes à música e à fruição musical. Contudo, o ponto de partida continua a ser a ética musical de Damão de Oa e de Platão. Excluída, assim, a música como profissão e como prática executora além dos limites restritos do que se poderia chamar, em termos modernos, *introdução à audição*, fica ainda por esclarecer, de forma mais precisa, o seu valor educativo nesta óptica que poderíamos definir psicológica. Trata-se de, por outras palavras, «ver se de certo modo influencia o carácter e a alma»⁽¹⁴⁾. Aristóteles tinha diante de si duas teorias diversas: por um lado, a teoria pitagórica, segundo a qual a música se relaciona directamente com a alma, pois esta, tal como a música, é harmonia e por isso a música pode restabelecer a harmonia quando for perturbada; por outro, a teoria que remonta a Damão de Oa, segundo a qual a relação entre música e alma deve ser vista à luz do conceito de imitação. Com efeito, certas melodias, ritmos e harmonias imitam quer a virtude, quer os vícios, pelo que a música tem um poder educativo se for usada com prudência e com conhecimento dos seus efeitos sobre a alma humana. Aristóteles não descarta a primeira teoria, se bem que o seu realismo o leve a preferir e desenvolver a segunda teoria numa perspectiva nitidamente psicológica. «Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, na medida em que as melodias se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas», algumas induzem a melancolia e o recolhimento (a harmonia mixolídia), outras inspiram «sentimentos voluptuosos», outras ainda incutem «circunspecção e moderação» (a dórica), ao passo que a frígia induz o entusiasmo⁽¹⁵⁾.

A música enquanto arte é, portanto, imitação e suscita sentimentos quer positivos, quer negativos. É educativa, no sentido de o artista poder escolher mais oportunamente o objecto da sua

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, 1341a.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, 1340b.

imitação e influenciar muito positivamente a alma humana. O benefício que daí pode advir para o homem passa pelo mecanismo de *catarse*. Aristóteles, na *Política*, não explica em que consiste esta espécie de purificação ou catarse e remete-nos para a *Poética*, onde o problema é tratado com maior amplitude, se bem que não de modo exaustivo. Parece que Aristóteles usava esse termo em sentido homeopático e que esta tese pode ser confirmada por uma passagem do livro VIII da *Política*. Todas as harmonias podem ser usadas, afirma Aristóteles, embora «não todas da mesma forma»⁽¹⁶⁾. «Piedade, temor, entusiasmo» são emoções comuns a todos os homens, mas que ocorrem

com maior ou menor intensidade [...] Aliás, há quem se deixe influenciar sobretudo por esta última emoção. É o que verificamos na música sagrada, quando alguém, afectado por melodias que arrebatam a alma, recupera a serenidade, como se estivesse sob efeito de um remédio ou de uma purificação. Estas mesmas emoções têm necessariamente que afectar não só os que se encontram dominados pela piedade e pelo temor, ou por qualquer paixão em geral, mas também os restantes, na medida em que se deixaram dominar por estes sentimentos. Ora, em todos eles será provocada uma determinada purificação e alívio, acompanhada de prazer⁽¹⁷⁾.

Parece, assim, que, segundo Aristóteles, não há harmonias ou músicas prejudiciais em absoluto do ponto de vista ético; a música é um remédio para a alma, precisamente, quando imita as paixões ou as emoções que nos atormentam e das quais nos queremos libertar ou purificar.

Portanto, a catarse, para Aristóteles, não se identifica com a educação, no sentido platónico do termo. Pode, no limite, ser simplesmente uma técnica para obter um maior bem-estar para o homem. Com efeito, ainda na *Política* diz que «a música não deve

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, 1342a.

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*.

ser praticada em virtude de um único tipo de benefício que dela possa derivar, mas sim de múltiplas utilidades, na medida em que pode ser útil para a educação, para alcançar a catarse e, em terceiro lugar, para o repouso, elevação da alma e suspensão das fadigas» (18). Entrevê-se a possibilidade de usar todas as harmonias, uma vez que as três principais finalidades da música não estão separadas mas integradas umas nas outras. A ausência de censura à música, por parte de Aristóteles, abre espaço a uma sua consideração mais desvinculada de propósitos moralistas e deixa entrever uma exigência que, com um termo completamente estranho à cultura e à mentalidade gregas, poderíamos chamar, talvez impropriamente, «estética». A aceitação do *prazer* como factor organicamente ligado à fruição musical parece confirmar esta perspectiva estético-hedonista, que permanecerá como um ténue fio condutor no percurso da história do pensamento musical.

Época helénica

O carácter prático, empírico, da investigação psicológica que se afluava no pensamento aristotélico e, em geral, em toda a escola peripatética, acentua-se no pensamento de Aristóxeno, filósofo e teórico da música, discípulo de Aristóteles, a par de uma tendência fortemente psicologista. Nos dois livros que chegaram até nós, *Elementos de Harmonia* e *Elementos de Rítmica*, Aristóxeno procura, pela primeira vez, separar a experiência musical da filosofia, salientando a importância da percepção auditiva na formação de um juízo sobre a matéria. Mesmo não chegando a uma contraposição entre ouvido e intelecto, estranha à tradição grega, Aristóxeno tende a dissociar as duas faculdades, sendo por isso uma figura de importância capital na história do pensamento musical. Com efeito, o centro do interesse da música deslocou-se, pela primeira vez, dos

(18) *Ibidem*, p. 1342b.

aspectos puramente intelectuais para os mais concretamente sensíveis. Se a tradição pitagórica havia desenvolvido exclusivamente o aspecto matemático da música, dando um grande impulso ao desenvolvimento de uma teoria musical, Aristóxeno lança as bases para um novo género de abordagem à música que dá conta da reacção psicológica do indivíduo e, deste modo, dos aspectos subjectivos da fruição musical. Por isso, polemiza muitas vezes com os que formulam «princípios racionais afirmando que a excelência de um som consiste numa certa relação numérica e no número relativo de vibrações [...]. Consideram a harmonia uma ciência sublime e acreditam que com o seu estudo podem fazer um bom músico; e não só, alguns crêem até que ela sublime o seu sentido moral» (19). Com isso, Aristóxeno não pretende refutar toda a tradição do pensamento desde Pitágoras a Platão, ou negar o carácter intelectual da música e o seu valor educativo, mas principalmente colocar estes valores num plano empírico-perceptivo. Aristóxeno não negava, por exemplo, a ligação entre uma determinada *forma* musical e um determinado *ethos*, mas considerava que esta ligação tinha um fundamento histórico e não se baseava em nenhuma qualidade intrínseca da música. Pois, como refere Pseudo-Plutarco (20) ao expor o pensamento de Aristóxeno, o modo lídio, condenado por Platão devido à sua lascívia, foi usado pelos poetas trágicos, ao passo que o modo dórico, considerado viril e educativo por Platão, foi usado em outras épocas para canções de amor. Aristóxeno sustenta, na esteira do seu mestre Aristóteles, que todos os modos têm direito à cidadania no mundo da música, desde que usados convenientemente, inclusive o género enarmónico, «o mais belo dos géneros»; os modos em si nada têm de conveniente ou inconveniente. O apelo frequente ao exercício requintado do próprio ouvido na audição musical deixa presumir que Aristóxeno se qualifica, no pensamento

(19) Aristóxeno, *The Armonics of Aristoxenus*, trad. inglesa organizada por H. S. Macran, Oxford, Clarendon, 1902, pp. 187 ss.

(20) Pseudo-Plutarco, *De musica*, cit., 17.

grego, como o descobridor do que, em termos modernos, se pode definir o valor estético da música. Com efeito, Aristóximo não nega que os modos têm um valor ético, afirma antes que são qualidades secundárias, na medida em que a sua qualidade fundamental e primária é a estética, ou seja, serem *belos*. As melodias podem até «melhorar o carácter», mas talvez não seja esta a sua única função, uma vez que se dirigem em primeiro lugar às nossas faculdades auditivas e perceptivas. A evocação de aspectos estéticos e de leis próprias do mundo da música, que já se afluava em alguns escritos de Aristóteles, é salientada e explicitada no pensamento de Aristóximo a ponto de constituir uma corrente independente no pensamento musical antigo e um ponto de referência importante, se bem que minoritário, no pensamento medieval e renascentista. A escola peripatética de Alexandria desenvolveu o pensamento de Aristóteles e de Aristóximo, fixando as pedras basilares quer para uma consideração estética e não apenas moralista da música, quer para um estudo da teoria musical independentemente dos pressupostos metafísicos ou cosmológicos.

Capítulo 6

Entre o Mundo Antigo e Medieval

O pensamento cristão e a herança clássica

O cristianismo foi obrigado a confrontar-se, desde o início, com o problema da música em íntima relação com a oração, na sua forma colectiva, como canto litúrgico. Os primeiros padres da igreja depararam-se assim com uma série de problemas de carácter prático, teórico, filosófico e ideológico de não fácil solução. Eram, em parte, herdeiros de todo o pensamento grego, em particular das duas grandes correntes do movimento pitagórico-platónico e do movimento peripatético. Do ponto de vista estritamente musical, herdavam duas tradições diversas e nitidamente antagónicas dado o espírito que as animava: por um lado, a música greco-romana, intimamente ligada aos usos, aos ritos, às festas do mundo pagão; por outro, a tradição do canto sinagoga hebraico. O mundo cristão tinha, evidentemente, bons motivos para se distinguir e afastar quer da filosofia grega, quer da música pagã, quer da hebraica, em busca de uma modalidade original e específica com a qual exprimir as suas aspirações religiosas. Este trabalho de pensamento reflecte-se num emaranhado de contradições, nas atitudes muitas vezes ambíguas e oscilantes dos primeiros teóricos e filósofos dos primeiros séculos do cristianismo: a música foi vista como uma fonte de corrupção, um

instrumento do demónio para a nossa perdição, mas também como um poderoso meio de ascese espiritual, uma imagem da harmonia divina. Como poderá ter existido uma oscilação tão ampla nas considerações sobre música? Antes de mais há que recordar que os padres da igreja efectuavam uma nítida distinção entre a música dos pagãos e a da nova igreja cristã. A diferença entre músicas não diz respeito tanto à ordem estilístico-formal, mas sim às diversas funções que desempenham e aos seus diferentes conteúdos. Se a música pagã resplandecia no seu poder demoníaco, a dos novos tempos cristãos encontra o seu vigor no conteúdo religioso. Todavia, existe ainda outra diferença a nível formal entre as duas músicas que é verificável no diferente grau de harmonia que essas reflectem.

Nota como é poderoso o novo cântico! – observa Clemente de Alexandria na sua obra *Exortação aos Gregos* – aqueles que morreram, aqueles que não tinham nenhum contacto com a verdadeira e autêntica vida, renascem só de ouvirem o novo cântico. Além do mais, foi precisamente este cântico que compôs toda a criação numa ordem melodiosa e harmonizou os elementos discordantes, e todo o Universo pode estar em harmonia com ele.

Clemente e outros padres da Igreja, no fundo, atribuem à música os mesmos poderes que lhe atribuíam os antigos pitagóricos. A ideia de que a música tem o poder de harmonizar os elementos discordantes, bem como a de que o próprio Universo é constituído de música, ou seja, harmonia, não são estranhas ao pensamento de Clemente: «O que será mais nobre do que este cântico puro, morada do Universo e harmonia de todas as coisas que se propaga do centro para a circunferência e dos limites extremos para o centro?»⁽¹⁾. O canto, no novo mundo cristão, é assim identificado com o próprio verbo divino e os poderes que os Gregos atribuíam ao canto de Orfeu são agora atribuídos ao cantor bíblico, David.

⁽¹⁾ Clemente de Alexandria, *Exortação aos Gregos*, Londres, Heinemann, 1919, pp. 3-17.

A matriz pitagórica e platónica sobrevive no pensamento cristão dos primeiros séculos da nova era e, aliás, é a corrente filosófica que melhor integra o pensamento cristão. A perspectiva metafísico-pitagórica anima-se muitas vezes com veios mais marcadamente pedagógicos. Assim se explica como o pensamento cristão sobre música oscile entre receios de recaída numa visão hedonista paganiante e esperanças num novo uso da música enquanto instrumento de ascese e edificação religiosa. Muitos escritores cristãos sublinham, nos seus escritos, a ideia de que o canto pode tornar-se um instrumento auxiliar de oração e de que a finalidade da música é tornar mais aceitável a oração graças à dose de diversão que o elemento musical lhe pode conferir. As verdades de fé serão assim mais agradáveis e de mais fácil aprendizagem. «O que não se aprende de boa vontade – afirma São Basílio – não se interioriza, mas o que se apreende com prazer e amor fixa-se mais solidamente na mente»⁽²⁾. Se o pensamento da Igreja relativamente à música se pode resumir no provérbio latino sobre a oportunidade de juntar *utili dulci*, convém também acrescentar que a doçura da música se associa, nos cânticos religiosos, a uma disposição da alma pelo que se deve distinguir o modo de cantar puramente com a voz, «como é costume dos actores de tragédias que conspurcam a garganta com uma droga agradável»⁽³⁾, do modo «de cantar com o coração dando graças ao Senhor»⁽⁴⁾.

Pitagorismo, neoplatonismo, receios moralistas de ascendência platónica mas enquadrados no novo contexto cristão, preocupações pedagógicas, todos estes aspectos se juntam numa síntese original no pensamento de um dos mais eficazes e modernos filósofos dos primeiros séculos da era cristã: Santo Agostinho. No seu imponente tratado *De musica*, bem como no livro autobio-

⁽²⁾ São Basílio, in *Patrologia Graeca*, organizado por J.-P. Migne, 166 vols., Paris, 1857-1866, vol. XXIX, p. 213.

⁽³⁾ São Jerónimo, in *Patrologia Latina*, organizado por J.-P. Migne, 222 vols., Paris, 1884-1866, vol. XXVI, p. 651.

⁽⁴⁾ *Ibidem*.

gráfico *Confissões* e em outros escritos, ele repensa todos os aspectos do pensamento clássico, mas revividos intensamente na primeira pessoa, para projectá-los no novo contexto cultural e filosófico do mundo cristão. As ambivalências típicas da atitude cristã face à música encontram uma expressão completamente pessoal, e por vezes dramática, em Santo Agostinho e sintetizam bem os motivos a favor e contra a música. Assim afirma Santo Agostinho nas *Confissões*:

Porém, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da Vossa Igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume.

Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na Igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até ao afecto de piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor, que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar⁽⁵⁾.

Santo Agostinho, sensível à arte dos sons e ao fascínio da música, oscila, sem conseguir decidir-se, entre a ideia de que o prazer sensível da música deve ser condenável, na medida em que afasta a alma do que é espiritual, e a de que é precisamente através desse prazer e na sua graça que a alma pode ser conduzida à oração.

Esta ambiguidade, típica do pensamento medieval, surge também numa outra oscilação insolúvel, herança do mundo antigo, entre uma música puramente pensada, música como ciência teórica, e uma música efectivamente ouvida e executada. Santo Agostinho, que à semelhança de outros pensadores do seu tempo

⁽⁵⁾ Santo Agostinho, *Confissões*, X, 33, organizado por C. Carena, Turim, Einaudi, 1966.

não sente grande simpatia pelos músicos que quando «interrogados sobre os ritmos utilizados ou sobre o intervalo dos sons agudos e graves não são capazes de responder»⁽⁶⁾, como vimos, vacila perante o dilema de aceitar o prazer ambíguo da música, esquecendo as abstrações e os raciocínios dos teóricos e da metafísica dos números, ou renunciar a ele radicalmente em favor da oração, da palavra sem ornamento algum. Este dualismo, que em Santo Agostinho encontra expressões dramáticas, permanece uma constante no pensamento medieval: música como ciência teórica, às vezes entendida como instrumento privilegiado de ascese mística, ou música como atracção dos sentidos, como som físico e corpóreo, e, portanto, possível instrumento de perdição. Na origem desta dicotomia, que marcou não só todo o pensamento musical até ao Renascimento, se não mesmo até mais tarde, mas também a práxis musical concreta e a história da própria música, estão duas diferentes concepções estéticas: a música como possibilidade de ascese remete-nos para uma estética pitagórica dos números; a música como fluxo concreto de sons, objecto de prazer sensível, remete-nos para uma estética de carácter empirista de matriz aristotélica e para uma concepção de música como imitação das paixões. Estas duas concepções estéticas, características da antiguidade grega, mas recuperadas, se bem que com uma terminologia diversa e num outro contexto cultural, na Idade Média cristã, cruzar-se-ão e opor-se-ão durante muitos séculos, determinando por várias razões a evolução da história da música.

A formulação mais sintética desse dualismo encontra-se no pensamento de um contemporâneo de Santo Agostinho, Severino Boécio, também ele um pensador de matriz platónica. No seu *De institutione musica* reafirma a superioridade da razão sobre os sentidos, mas desta feita sem nenhuma implicação de carácter religioso. Boécio divide a música, segundo a conhecida tripartição

⁽⁶⁾ *Idem*, *De musica*, I, 4-5, organizado por G. Marzi, Florença, Sansoni, 1969.

que terá muito sucesso nos séculos seguintes, em música *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, divisão essa de evidente origem pitagórica. A música *mundana*, a preferida de Boécio, não é senão a música das esferas e, em última instância, identifica-se com o próprio conceito de harmonia em sentido lato. A sua audibilidade não é de modo algum um problema acessório; uma vez que se reduz a um conceito abstracto. A música *mundana*, portanto, é a única música verdadeira e os restantes tipos de música são-no apenas por reflexo, na medida em que participam da harmonia do cosmos ou a evocam. Assim, a música *humana* reflecte, na união harmoniosa das várias partes da alma com o corpo, a música das esferas. A última, a *instrumentalis*, é a música concreta. A sua valoração negativa está ligada à concepção grega, segundo a qual o trabalho manual não é digno do homem livre. «Como é superior a ciência da música no conhecimento teórico em comparação com a actividade prática!» (7), afirma Boécio e acrescenta que o músico não é o que toca um instrumento, mas «o que conquistou a ciência do canto racionalmente, sem sofrer a escravidão da prática e com a orientação da especulação» (8). Santo Agostinho e Boécio representam, portanto, os dois pilares a partir dos quais se desenvolveu o pensamento musical na Idade Média e a ponte entre o antigo mundo pagão e o novo mundo cristão. O platonismo, que foi sem dúvida a forma de pensamento dominante no que se refere à música, encontrou assim uma conciliação satisfatória com a nova mentalidade cristã.

Do abstracto ao concreto

Se percorrermos os imensos tratados de música que surgiram ao longo da Idade Média não podemos deixar de sentir um ligeiro

(7) Boécio, *De institutione musica*, cap. XXXIII, organizado por A. Damerini, Florença, Fussi, 1949.

(8) *Ibidem*.

aborrecimento com a uniformidade dos temas tratados, com o grande número de definições decalcadas umas das outras e com a evocação constante de Boécio como num tutelar da musicologia. O seu nome é recorrente em todos os tratados musicais, juntamente com a sua afortunada e famosa tripartição da música em *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Todavia, por trás desta monotonia e repetição, uma leitura mais atenta revela que, mesmo sem sobressaltos e proclamações revolucionárias, ocorrem alterações profundas no modo de considerar a música. A dialéctica entre posições diversas continua apenas a ser aflorada e dificilmente é compreendida. No entanto, existe um complexo itinerário de pensamento ao longo dos séculos da Idade Média cristã que, do ponto de vista da evolução da música, foi do canto gregoriano à polifonia e à *ars nuova*. A especulação sobre a música, esquematizando as transformações ocorridas nesses séculos, foi primeiramente marcada pela abstracção trazendo consigo os sinais da profunda cisão entre um pensamento teórico, completamente avulso da realidade musical concreta, e uma reflexão prática. Lentamente, muitas vezes através de disquisições pedantes sobre questões práticas que hoje nos podem parecer absolutamente marginais, aproximaram-se muito de problemas mais concretos, associados à situação histórica da música concreta. Paralelamente, o interesse pela relevância religiosa da música foi diminuindo na agitação da sua progressiva mundanização e laicização. Cresce assim o interesse pelos problemas de composição, execução e de pedagogia relativamente ao ensino da música aos cantores nas igrejas; assiste-se a uma tomada de consciência das diferenças entre os vários estilos musicais, entre o velho e o novo, entre a tradição gregoriana e a nova práxis polifónica e surgem, depois do ano mil, as primeiras verdadeiras polémicas musicais baseadas não só em abstractas tomadas de posição ideológicas e filosóficas, mas também na realidade musical da época.

Só após o ano mil surge esta nova atitude no pensamento musical: a especulação parte do mundo concreto da música e a

exigência de educar os cantores representa, muitas vezes, o ponto de partida para uma reflexão sobre a música ligada aos problemas reais da sua existência. Guido D'Arezzo, um dos maiores teóricos da Idade Média que viveu depois do ano mil, é um dos primeiros a darem atenção aos problemas técnicos da música e da pedagogia musical. É verdade que segue a tradição já secular, segundo a qual quem executa a música é considerado muito inferior a quem especula sobre ela. Com efeito, afirmava que «é imensa a distância entre o cantor e o músico: os primeiros cantam, os segundos sabem o que constitui a música. Aquele que faz o que não sabe, pode definir-se uma besta»⁽⁹⁾; e acrescentava: «actualmente, os cantores são os mais néscios de todos os homens»⁽¹⁰⁾. Esta posição, que se explica com base numa tradição secular de desprezo pelo ofício do músico, é efectivamente superada pelo aceso e premente interesse que Guido d'Arezzo demonstrou em muitas obras suas pelos problemas técnicos concretos da música e pelas suas implicações de carácter pedagógico.

Não devemos esquecer que precisamente cerca do ano mil se começam a desenvolver as primeiras tentativas embrionárias de polifonia: os problemas de ritmo e da grafia musical adquirem assim uma importância inédita. Guido d'Arezzo dirige por isso a sua atenção para esses novos aspectos da música, consciente da sua nova relevância no plano didáctico. Se, em várias passagens das suas obras designava, como vimos, os cantores pelo epíteto pouco elogioso de «bestas», que fazem coisas que não entendem, e lhes contrapõe os «músicos» verdadeiros, isto é, os teóricos, em outras passagens parece quase inverter os termos da questão. Na parte final da sua *Epistola de ignoto cantu* convidava aqueles que queriam aprender música a ler o seu *Microlugus*, obra claramente

⁽⁹⁾ Guido d'Arezzo, *Regulae Rhythmicae*, in M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., 1784, vol. I, p. 234 (ed. anastática Hildesheim, G. Olms, 1963).

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, vol. II, p. 34.

didáctica, e vangloriava-se de não ter seguido Boécio, «cujos livros são úteis apenas para os filósofos e não para os cantores»⁽¹¹⁾. Não podemos deixar de notar um certo clima de suspeição por parte de quem conhece, por experiência directa, a música em relação aos tratados «úteis apenas para os filósofos», isto é, em relação às puras elucubrações teóricas sem qualquer ligação com a realidade musical. Não é por acaso que Guido d'Arezzo defende a prática musical e a importância do factor didáctico precisamente na *Epistola de ignoto cantu*, onde formula o seu fácil sistema mnemónico para recordar a entoação exacta das notas. Os tratados de Guido Arezzo, com o crescimento do interesse dos teóricos pelos problemas didácticos, tornaram-se um ponto de referência nos séculos sucessivos.

Após o ano mil, os teóricos da música tendem a defini-la de forma cada vez mais articulada: a própria música tende a organizar-se de modo cada vez mais autónomo e com um maior grau de complexidade. As fórmulas tantas vezes repetidas da música como ciência ou como *bene modulandi scientia* parecem cada vez mais distantes. Por outro lado, o desenvolvimento impetuoso da polifonia e do contraponto representou um acontecimento de fundamental importância, na medida em que constituiu um forte estímulo, para os teóricos, repensar os conceitos, os esquemas já cristalizados há séculos, que pouco tinham a ver com a nova realidade musical que ia ganhando forma. Seria inútil citar neste breve esboço histórico os imensos tratados de música que surgiram após o ano mil. Os traços característicos que os unem são precisamente o reduzido interesse pela dimensão especulativa e filosófica do objecto musical, tão apreciado pelos primeiros teóricos medievais, e uma maior atenção para com os problemas reais apresentados pela nova prática polifónica.

É esta a premissa para a decadência progressiva da concepção teológico-cosmológica da música e para o nascimento do que, em termos modernos, poderíamos chamar uma verdadeira estética

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 50.

musical, isto é, um pensamento atento àqueles que hoje consideramos serem os valores estéticos da música. Todavia, o termo «estética» deve usar-se sempre com muita cautela no plano da música para não se incorrer em equívocos. A partir do século XIV, começam as primeiras e tímidas aparições de considerações sobre a *beleza* da música como facto autónomo, que encontra a sua justificação em si mesma, na pura beleza dos sons. Marchetto da Padova, no início do livro XIV do seu tratado *Lucidarium* dedicado ao cantochoão, no capítulo com o título indicativo «À beleza da música», escrevia: «a música é a mais bela de todas as artes [...] a sua nobreza investe tudo o que vive e o que não vive [...]. Com efeito, não há nada de mais adequado ao homem do que ficar descontraindo com os modos suaves e tenso com o contrário. Não há nenhuma idade do homem em que ele não sinta prazer com uma suave melodia»⁽¹²⁾. O critério de beleza continua a ser de origem grega, ou seja, a realização da harmonia; contudo, será precisamente o conceito de harmonia que irá mudar. A categoria metafísico-matemática tende a laicizar-se e a assumir um aspecto mais terreno e mais psicológico. A dimensão da subjectividade começa cada vez mais a fazer parte dos tratados de música e o próprio Marchetto da Padova define a consonância e a dissonância já não em termos exclusivamente matemáticos mas sim psicológicos, isto é, como fontes de prazer ou desprazer para o ouvido. Nem Marchetto, nem os outros teóricos deixam de evocar os sagrados nomes de Boécio, Isidoro, Guido d'Arezzo, mas o seu pensamento navega agora em outras águas. Assim, o monge inglês Simon Tunstede, contemporâneo de Marchetto, apesar de continuar a apoiar-se em todos os lugares comuns dos tratados medievais, na ideia de música como ciência, na tripartição de Boécio, etc., renova completamente os termos da especulação clássica quando colocá a questão, que embora possa parecer ingénua é na verdade astuciosa,

(12) Marchetto da Padova, in M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, cit., p. 66.

se a música já não existiria antes da ciência da música. A sua cândida resposta é que a música sempre existiu porque

Os homens, normalmente, utilizam os cantos [...], e, embora inexperientes nas artes, uniam as suas vozes com admirável doçura [...]. Essa faz parte da própria natureza do homem [...]; com efeito, é tão comum em todas as épocas que crianças, jovens, idosos e mulheres usufruem juntos com prazer natural das doces melodias [...]. Parece óbvio, portanto, que a música está tão estritamente ligada à natureza do homem que, mesmo que quiséssemos, não poderíamos existir sem ela⁽¹³⁾.

Embora o monge se apresse a acrescentar que «como diz São Jerónimo, é tão torpe para os cantores não conhecer a música quanto ignorar as letras»⁽¹⁴⁾, as suas afirmações não perdem a sua importância e deixam entrever um horizonte de pensamento que virá a desenvolver-se plenamente nos séculos posteriores.

A «ars antiqua» e a «ars nova» na consciência crítica dos contemporâneos

O debate entre fautores da *ars antiqua* e fautores da *ars nova* é talvez a primeira *querelle* musical em que as categorias estéticas e filosóficas são usadas por ambas as partes para defender e justificar a validade de um determinado estilo musical. A conhecida bula com que o Papa João XXII condenava a *ars nova* e as novas tendências modernistas na música é, talvez, um dos documentos mais significativos da época do ponto de vista do novo pensamento musical. Com efeito, da sua condenação emergem, de forma inequí-

(13) Simon Tunstede, *Quatuor principalia musicae*, in C.-E.-H. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevii*, Paris, 1869, vol. IV, pp. 203-206 (ed. anastática Hildesheim, G. Olms, 1963).

(14) *Ibidem*.

voca, as razões de uma e de outra parte não só no plano do gosto, mas também no das ideologias antagónicas, enquanto duas formas diversas de conceber a música. A bula papal, ao descrever os defeitos da nova música, giza inconscientemente a estética dos novos tempos. Face à maior complexidade da *ars nuova*, em que o entrelaçamento polifónico das vozes se torna um motivo de fruição autónomo para o ouvinte, eis a preocupação de João XXII:

A multiplicidade das suas notas apaga os simples e equilibrados raciocínios através dos quais, no cantochão, se distinguem as notas umas das outras. Correm e nunca descansam, inebriam os ouvidos e não cuidam das almas; imitam com gestos o que tocam, de modo que se esquece a piedade que se procurava e se manifesta a descontração que se deveria evitar.

Estão claramente indicados neste documento os fins a que se propunha a *ars antiqua* e aqueles a que se propõe a *ars nova*: a oposição não é apenas entre os valores da simplicidade e da clareza contra a abstrusidade, a complicação e a novidade gratuita, oposição habitual em todas as épocas, característica da eterna polémica entre passado e presente, entre tradição e renovação; a oposição é essencialmente entre uma concepção da música a serviço de outrem, isto é, como instrumento de devoção religiosa, e uma concepção da música como fim em si mesma, auto-suficiente e autónoma no seu valor puramente auditivo. Depois da *ars nova*, as razões da música tornam-se cada vez mais prepotentes e tendem a afirmar-se, prescindindo de forma cada vez mais clara de motivações e justificações de tipo teológico, cosmológico e moralista. Os ecos e as sequelas da polémica entre fautores da *ars antiqua* e da *ars nova* não ficaram apagados por muito tempo: Johannes de Muris, Philippe de Vitry, Jacob de Liège e outros mais continuaram a sua batalha ideológica ao serviço de uma ou de outra parte, contribuindo dessa forma para fazer o ponto da situação relativamente aos termos da polémica nos planos estético e filosófico.

Capítulo 7

A Nova Racionalidade

Os teóricos da harmonia e a descoberta dos afectos

O processo de progressiva dissolução das doutrinas musicais medievais, fundadas muitas vezes na autoridade de Boécio e num platonismo filtrado através da obra de Santo Agostinho, acelerou-se cada vez mais com a aproximação do Renascimento. Na segunda metade do século XV, Johannes Tinctoris, teórico nascido na Flandres, escrevia alguns breves tratados musicais que assinalaram, talvez, a ruptura mais radical com o pensamento medieval. No *Diffinitorium musicae*, pequeno dicionário musical escrito com finalidades didácticas, Tinctoris dá-nos algumas definições que demonstram como se demarca da argumentação de carácter teórico-matemático sobre música. A harmonia, por exemplo, é definida em termos absolutamente subjectivos como «um certo prazer produzido por sons apropriados»; sendo que o compositor seria «o inventor de algumas novas melodias»; a consonância e a dissonância também são definidas numa perspectiva subjectiva, a primeira é «uma mistura de diversos sons que traz doçura aos ouvidos», enquanto a segunda é «uma mistura de diversos sons que, pela sua natureza, ofendem os ouvidos» (1). Assim,

(1) Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musicae*, in C.-E.-H. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevii*, cit., pp. 179-182

numa outra pequena obra, *Complexus effectuum musices*, Tinctoris enumera os vinte efeitos produzidos pela música no homem, agrupando-os sob a função de estímulo emotivo. À parte as breves e distraídas referências às funções litúrgicas da música, negligenciam-se todas as referências às antigas correspondências entre harmonia como princípio objectivo inerente à música e a harmonia da alma, assim como todas as reminiscências da tripartição boeciana da música em *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. A única música de que se ocupa Tinctoris é a *instrumentalis*, aquela que realmente ressoa e que, por conseguinte, é analisável nos efeitos que produz.

Esta atitude, sem dúvida mais *empirista* na abordagem da música, coincide também com um certo renascimento do aristotelismo e abre perspectivas completamente novas no pensamento musical, em parte associadas ao reconhecimento do prazer objectivo e fim não secundário da música. É significativo o que escreve Adão de Fulda, contemporâneo de Tinctoris, no seu tratado *Música* de 1490: «Parece claro, por muitas razões, que a música é de muita utilidade para os estados. O primeiro fim é o prazer; com efeito, a alma humana [...] tem necessidade de alguns prazeres que a confortem, sem os quais praticamente não pode viver [...], segundo fim é espantar a tristeza». A partir do momento em que se considera o sentido do ouvido, ainda que como meio para chegar à psique humana, o destinatário da música e o prazer (*delectatio*) o seu fim, muda radicalmente a perspectiva a partir da qual se julga a música: a abstracção racional e moralista da Idade Média dá lugar, por um lado, a uma concepção psicológica da música e, por outro, a uma concepção racionalista-naturalista no que respeita à teoria da harmonia.

O novo clima cultural próprio do Renascimento deixa as suas marcas também na música, se bem que com um certo atraso e com aspectos particulares em relação às outras artes. Com efeito, os ideais de classicismo, de regresso aos modelos antigos fortemente presentes nas outras artes, só começaram a fazer sentir os seus

efeitos na música no fim do século XVI. Portanto, os primeiros teóricos humanistas como Henricus Glareanus (1488-1563), logo no início do século XVI, procuraram conciliar a teoria musical medieval com a prática musical do seu tempo, que muitas vezes tendia a abrir brechas na mais rigorosa das tradições polifónicas. Glareanus, no seu conhecido tratado *Dodekachordon*, contrapõe os que chama «*symphonetae*» aos «*phonasci*», isto é, os que escrevem a várias vozes aos que inventam melodias, pronunciando-se a favor destes últimos precisamente porque têm o dom da invenção; os *phonasci* são, portanto, os primeiros músicos mais autênticos, os que descobrem novas melodias. Os *symphonetae* são, sem dúvida, os mais eruditos, mas não desempenham a mais simples e natural função da música que é a de sublinhar e sublimar o sentido das palavras, tornando-as mais eficazes e expressivas. Estes conceitos, entrevistados na obra de Glareanus, tornar-se-ão centrais na especulação musical dos séculos sucessivos, em particular, na Camerata de Bardi, num clima declaradamente humanista, e levarão à teorização e à criação do melodrama e da monodia acompanhada.

Os aspectos expressos, de forma ainda embrionária, por Glareanus e pelos primeiros teóricos do Renascimento convergem com maior agudeza e, principalmente, com maior organicidade na obra do músico e teórico veneziano Gioseffo Zarlino (1517-1590). Os seus escritos, permanecendo durante muito tempo um ponto de referência para os teóricos, abordam sobretudo o problema da refundação da teoria musical com base num novo racionalismo que se funda na própria *natureza* dos sons. Se o racionalismo medieval era abstracto porque nos levava a criar construções musicais fictícias, independentes da experiência e fundadas em princípios geralmente estranhos à música, a nova teoria tem como objectivo justificar racionalmente o uso real que agora é feito dos intervalos musicais. Zarlino tenta, talvez pela primeira vez, efectuar essa racionalização sistemática nos seus três grandes tratados, *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571), *Sopplimenti musicali* (1588), perspectiva essa que encontrará, quase dois

séculos mais tarde, um ponto de chegada na obra de Rameau. Zarlino evoca ainda a *música mundana*, mas unicamente para afirmar que na base dos intervalos não está uma relação arbitrária ou convencional, antes uma relação baseada na natureza das coisas e, portanto, racional, uma vez que a ordem geral do mundo não pode ser senão racional. A relação que há entre os sons encontra-se em todos os «elementos», isto é, entre todos os fenómenos naturais. Zarlino não tinha plena consciência de que a nova harmonia tonal, que dava precisamente os primeiros passos naqueles anos, representava um sistema novo e radicalmente alternativo em relação às modalidades gregorianas; pensava, por isso, que a sua obra poria um pouco de ordem e clareza no complicado e confuso mundo dos teóricos da polifonia. O fenómeno dos harmónicos superiores⁽²⁾ oferecia-lhe, portanto, ocasião de teorizar, pela primeira vez, o que na prática musical do século XVI se ia afirmando cada vez mais com maior insistência, ou seja, a nova harmonia fundada em dois modos, o maior e o menor, em substituição do modalismo gregoriano com todas as suas enredadas questões teóricas e práticas. O fenómeno dos harmónicos superiores representava, para Zarlino, a oportunidade de demonstrar que o acorde perfeito maior existe na natureza, ao passo que o acorde perfeito menor se pode obter indirectamente por via matemática. O acordo maior é belo e consonante precisamente porque é natural, isto é, existe na natureza, e é natural porque é perfeitamente racional.

Este racionalismo, em certo sentido, pode fazer renascer o mito de uma *música mundana*, já não entendida como música produzida por esferas celestes e, portanto, iniludíveis, mas como produto de uma completa matematização e racionalização do mundo musical, com base numa idêntica e correspondente matematização e racionalização do mundo da natureza, de cujo o primeiro

(2) Sabe-se que todos os corpos vibrantes produzem, além do som fundamental, uma série infinita, de intensidade decrescente, de outros sons; entre os primeiros encontram-se os que compõem o acorde perfeito maior, isto é, a terça maior e a quinta justa.

é espelho fiel. Evidentemente que o modelo de inspiração, para os teóricos da música, era a nova visão galilaica matematizante do mundo. Com efeito, afirmava Zarlino: «Todas as coisas criadas por Deus foram ordenados por Ele pelo Número, aliás, esse Número foi o principal exemplar na mente do criador»⁽³⁾.

Não é por acaso que, no Renascimento, Zarlino e não só, haveria ainda que referir outros teóricos como Vicentino, Galileu, Artusi, de Salinas, Aaron, etc.; evocam os mesmos motivos culturais de ordem geral comum aos letrados, aos filósofos, aos arquitectos e aos pintores: por um lado, a visão matematizante e racionalista do mundo; e, por outro, o retorno ao classicismo da Grécia antiga, elevado a modelo perene não só de simplicidade, de clareza, de beleza, mas também de racionalidade. Esta evocação da cultura, das outras artes e, em geral, dos grandes temas filosóficos da época é um sintoma de que a posição não só do teórico mas do músico em geral está a mudar. A nítida e categórica diferenciação entre a actividade de execução e a de composição da música, por um lado, e a teorização e reflexão sobre a música, por outro, constituíam a base da concepção medieval de música que se concretizava na clara separação entre teoria e práxis. Esta concepção tinha uma confirmação directa no diferente *status* social de que gozava a figura do teórico, que se considerava praticar uma arte liberal, em relação à do executante, simples figura de artífice afecto a uma arte servil. Apesar de ter de passar ainda muito tempo, praticamente até ao fim do século XVIII, para que mudasse de facto e de direito a condição social do músico, iniciou-se no Renascimento aquele processo lento, cheio de contrastes e de contradições que iria conduzir a uma plena integração da música, em todos os seus aspectos, na cultura humanista, da qual havia sido excluída até então. Glareanus e Zarlino já haviam encarnado na sua obra esta aspiração, não é por acaso que lhes chamam a ambos, simultaneamente, compositores e

(3) *Istituzione harmoniche*, Veneza, 1558, livro I, cap. XII (ed. anastática Ridgewood, Gregg, 1966).

teóricos e que o seu pensamento musical se desenvolveu precisamente como reflexão sobre o seu modo de actuar enquanto músicos.

Palavra e música: o nascimento do melodrama

A exigência de encontrar um sistema simples e racional para adaptar as palavras à música era sentida de forma bastante viva pelo próprio Zarlino, se bem que a práxis polifónica que ele seguia nas suas composições o impedisse de encontrar uma solução satisfatória para essa questão. O problema enquadrava-se não só no clima cultural humanista pelo desejo de fazer reviver o teatro grego, mas também na exigência de renovação da Igreja da Contra-Reforma: queria alcançar-se uma melhor compreensão dos textos ou, por outras palavras, uma reabilitação da palavra em relação à música. O problema de uma correspondência e coerência entre palavra e música integrava-se, além do mais, na concepção mais ampla de música como instrumento para estimular os «afectos»; nesta perspectiva, é necessário que a cada palavra, dotada obviamente de uma determinada carga semântica, corresponda uma harmonia análoga na música. Por isso, já Zarlino, nas suas obras teóricas, esboçara uma espécie de vocabulário musical que o músico utilizava para compor de acordo com o texto, sem criar contradições irracionais⁽⁴⁾. A linguagem verbal torna-se, portanto, o modelo a que o músico se deve adaptar e submeter. Este será precisamente o ideal da Camerata de Bardi e dos primeiros músicos e libretistas, criadores do novo género melodramático.

A crise do mundo musical da polifonia manifestava-se na pretensão humanista de um regresso à Grécia Antiga, o que representava uma implícita, mas clara polémica em relação ao contraponto e às suas complicadas e irracionais abstrusidades. Os novos teóricos da monódia acompanhada, invocando o regresso à simplicidade dos

⁽⁴⁾ Cf. *Istituzione harmoniche*, cit., livro I, cap. XXXII.

antigos como antídoto para as degenerações dos modernos, identificam a Idade Média bárbara com a polifonia; esboçam o esquema historiográfico, reafirmado tantas vezes até à aurora do Romantismo, que faz da Idade Média um longo parêntesis de decadência e de barbárie, do qual a humanidade reemerge apenas com o Renascimento – que recupera o movimento áureo da cultura clássica. Já no mundo luterano se havia invocado uma maior compreensão das palavras e, portanto, uma música mais próxima da sensibilidade do povo. O *cantus firmus* da tradição gregoriana e os seus complicados enredos polifónicos eram preteridos a favor dos motivos populares mais simples e melódicos para adaptar aos textos litúrgicos, de forma a que todos pudessem entoá-los e senti-los como seu património musical. A nova Igreja Católica, com o Concílio de Trento, acatou essas exigências e conduziu a sua batalha pela clareza e compreensibilidade dos textos da liturgia, mesmo no âmbito da música polifónica, invocando uma maior transparência do tecido musical. Laicos e religiosos concordam, se bem com motivações diversas, em exigir aos músicos uma maior aderência aos textos e, definitivamente, uma submissão do elemento musical ao verbal, considerado, em todo o caso, o eixo portante no encontro entre música e palavra.

Estas teorias são debatidas em ambiente humanista no famoso salão de Florença do conde Giovanni Bardi. O mais vivaz e arguto animador deste cenáculo de literatos e de músicos é Vincenzo Galilei, o músico e teórico que traçou, organicamente, no famoso *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), os princípios fundamentais do novo estilo musical e, sobretudo, os cânones estéticos, teóricos e filosóficos que a ele presidem. A nova concepção racionalista da música nasce, em Galilei, de considerações já não teológicas ou metafísicas, mas sim técnicas e históricas no âmbito de uma filosofia racionalista. A monódia é mais *verdadeira* do que a polifonia, não só porque os Gregos a haviam adoptado, mas também porque é mais natural, isto é, mais consonante com a natureza do homem e, por isso, eterna e imutável. Além do mais,

segundo a teoria dos afectos, se a cada intervalo e a cada modo corresponde uma determinada emoção ou sentimento, a polifonia é irracional, porque, por exemplo, no movimento contrário das partes anula qualquer efeito que seja. Com efeito, «a quinta ao elevar-se é triste e ao descer é alegre e, ao invés, a quarta é assim assim ao subir», afirma Galilei e conclui desta forma: «tal confusa e contrária mistura de notas não pode suscitar afecto algum em quem as ouve» (5).

As críticas que eram feitas à polifonia, quer por Galilei, quer por outros teóricos da Camerata de Bardi, centravam-se na sua irracionalidade (até os afectos respondem a princípios de racionalidade!) e no seu hedonismo. Com efeito, na polifonia, em que prevaleciam claramente as razões da música sobre as da palavra, o discurso musical não podia ter como finalidade representar algo, nem imitar os afectos; segundo Galilei

a contínua delicadeza da diversidade dos acordes, misturada com um pouco de acrimónia e tristeza das diversas dissonâncias, além de outras mil sobejas maneiras de artifício, que com tanto engenho foram procurando os contrapontistas dos nossos tempos para seduzir os ouvidos, são de sumo impedimento ao sugestionamento de alguma afecção na alma que, ocupada e praticamente ligada a esses laços do prazer assim produzido, não tem tempo para ouvir nem para considerar as mal proferidas palavras (6).

Estas expressões polémicas, para aqueles que ainda sustentavam a polifonia, vinham de um *laico* e humanista como Vincenzo Galilei e eram pronunciadas em nome de uma eficaz «expressão dos afectos», como será mais tarde exigida, em particular, pelo novo espectáculo melodramático. Todavia, uma polémica, no fundo

(5) Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Florença, 1581, cap. I (cf. ed. reduzida organizada por F. Fano, Milão, Minuziano, 1947).

(6) *Ibidem*, cap. I.

não muito diferente, eclodia na facção eclesiástica contra a mesma música polifónica, polémica desta feita conduzida em nome da defesa e do respeito do texto litúrgico e da sua adequada compreensão. A negação da autonomia da linguagem musical e de um seu valor autónomo excessivo é, portanto, comum a laicos e religiosos e levará a desfechos talvez não previstos pelos próprios protagonistas desta batalha: por um lado, o aparatoso melodrama barroco, por outro, a nova música litúrgica, as solenes e grandiosas volutas barrocas da cantata sacra e do oratório. O cenário moralista e racionalista, que sempre representara a premissa para uma concepção heterónoma da música, continua presente no novo mundo musical barroco, católico e contra-reformista e continua a ser o elemento-chave em que se funda a poética do melodrama.

Um das poucas vozes discordantes que se levantam no Renascimento tardio a este quase unânime coro de crítica à polifonia é a do músico e teórico Giovanni Maria Artusi, que se tornou conhecido talvez não tanto pelas suas polémicas contra a *moderna musica* mas pela controvérsia com Monteverdi a que essas deram origem. Os argumentos de Artusi (7), não explicitamente dirigidos a Monteverdi, são apenas parte dos argumentos dos nostálgicos dos tempos passados; os seus raciocínios em defesa da polifonia têm, portanto, um interesse exclusivamente estético. A oposição de Artusi à nova música monódica prende-se não só com a afirmação geral de que as inovações dos modernos «ofendem o ouvido», mas principalmente com a sua aversão a conceber a música como «expressão dos afectos, isto é, a apresentar valores subjectivos e a entregar-se à *sensibilidade* do indivíduo. Por isso, defende a polifonia, o contraponto, as fugas, as composições «estudiosas», pois são passíveis de ser absolutamente definidas e enquadradas nas regras codificadas e, portanto, objectivas. O músico moderno, ao invés, segundo Artusi, não hesita em ofender o ouvido e, principal-

(7) Cf. *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Veneza, 1600-1603 (ed. anastática Bolonha, Forni, 1968).

mente, em ir contra a razão – que para ele se identifica com a tradição – em nome da expressão. Monteverdi, que à época encarnava mais do que qualquer outro músico a *nova música*, terá escolhido precisamente a expressão, sacrificando os que para Artusi são os verdadeiros valores da arte: a beleza, a razão, a tradição.

Apesar de ter o seu ponto forte na defesa das regras e das leis próprias da música, a posição de Artusi estava a destinada ao fracasso à luz dos posteriores desenvolvimentos da história da música. Contudo, esta batalha combatia-se em terreno perdedor, isto é, entre o quadro teórico das modalidades gregorianas e da polifonia contrapontista. A evocação da *natureza* da música, das suas *leis* definíveis em termos matemáticos, representou sempre um movimento vivo na história secular do pensamento musical a partir de Pitágoras. Outros teóricos, após Artusi, apropriaram-se desta herança, mas a autonomia da música (à semelhança de Zarlino, evocado pelo próprio Artusi) será defendida no novo terreno do mundo nascente da harmonia e da monodia. Descartes, Leibniz e, principalmente, Euler até Rameau defenderão, na esteira da tradição pitagórica, a música como linguagem perfeitamente auto-suficiente, na medida em que o seu fundamento e a sua razão de ser se encontram nos fundamentos naturais e eternos da harmonia tonal.

Esta tendência para recuperar o sentido da autonomia da música é mais acentuada no mundo protestante do que no católico e latino. Já no pensamento dos primeiros reformistas (em particular de Lutero) se pode notar que a música, mesmo no âmbito de um uso litúrgico, não é concebida como *instrumentum regni*, mas como valor auto-suficiente, capaz de por si só elevar a alma a Deus, não em virtude do texto litúrgico que acompanha, mas pela própria harmonia dos sons. Assim afirma Lutero:

A música é um pouco como uma disciplina que torna os homens mais pacientes e dóceis [...]. É um dom de Deus e não dos homens; espanta o demónio e faz-nos felizes [...]. Gostaria de encontrar palavras dignas para tecer elogios a este maravilhoso

dom divino, a bela arte da música [...]. Há que familiarizar os jovens com esta arte, porque torna os homens bons, delicados e dispostos a tudo⁽⁸⁾.

Está ausente desta perspectiva – reafirmada por Lutero em muitos outros escritos e na sua obra de educador de música – qualquer vestígio do moralismo que caracterizou, por muitos séculos, de Santo Agostinho em diante, o pensamento da Igreja, com o receio constante de que a sedução do som pudesse desviar a alma das orações ou, pior, torná-la vítima do demónio. O espírito luterano abole, primeiro que tudo, o dualismo entre sensibilidade e razão, entre prazer e virtude, característico da tradição teórica medieval.

A teorização filosoficamente mais consciente desta perspectiva característica do mundo luterano é a de Leibniz nos poucos, mas significativos, passos que ele dedicou à música. Leibniz está convencido de que a música possui uma firme estrutura matemática. Todavia, essa convicção não o leva a contrapor, à semelhança da tradição, razão e sensibilidade. Para Leibniz, a música é, essencialmente, uma percepção aprazível dos sons. Na sua célebre definição da música como «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»⁽⁹⁾, quis exprimir o conceito de que a estrutura matemática da música se manifesta logo na sua percepção sensível e que o efeito deste cálculo inconsciente efectuado pela alma se nota através de um «sentido de prazer perante a consonância e de aborrecimento perante a dissonância»⁽¹⁰⁾. A harmonia matemática do Universo revela-se, por isso, através dos sentidos e imediatamente à percepção, antes mesmo de se revelar à razão do homem. Talvez nenhum teórico da música tenha expresso de forma tão sintética e exemplar a exigência de reconciliação entre ouvido e

⁽⁸⁾ M. Lutero, Carta a Senfl, 1530, citada em F.A. Beck, Dr. M. Luthers Gedanken über die Musik, Berlim, 1828, p. 58.

⁽⁹⁾ G. W. Leibniz, Lettera 154 a Christian Goldbach, in *Epistolae ad diversos*, ao cuidado de Chr. Kortholt, 4 vols., Leipzig, Breitkopf, vol. I, pp. 239-242.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*.

razão, entre sensibilidade e intelecto, entre arte e ciência. Esta concepção de música, que aflora sinteticamente as lapidares definições leibnizianas, está presente no aparecimento florescente de estudos nos séculos XVII e XVIII, com o propósito de aprofundar os fundamentos naturais da nova ciência da harmonia que culminou com a vasta obra de Rameau, bem como, em certo sentido, no florescimento de música instrumental pura como acto de fé na autonomia, na auto-suficiência expressiva e na validade da linguagem dos sons, que tem o seu coroamento na obra instrumental de J. S. Bach.

A teoria dos afectos e as polémicas sobre o melodrama

As primeiras investigações conduzidas por Zarlino, com vista a uma organização racional da harmonia segundo leis baseadas num fundamento natural firme, e as exigências de um novo tipo de expressão musical, desenvolvido na esteira da invenção e da difusão do melodrama e da desagregação da polifonia, encontraram o seu ponto de convergência no mundo barroco, na teoria dos afectos (*Affektenlehre*). Essa teoria, na verdade, não é senão a recuperação do espírito do Humanismo e da mais antiga teoria do *ethos* musical, isto é, a ideia de que existe uma relação directa entre a música e a alma humana. A teoria dos afectos sobreviveu praticamente ao longo da época barroca, enriquecendo-se, no Iluminismo, com o novo conceito de *gosto*, até ao limiar do Romantismo. Irá delinear-se, no âmbito desta teoria, uma espécie de retórica da nova música, que se pode gabar de possuir os instrumentos técnico-linguísticos capazes de suscitar os sentimentos ou emoções correspondentes nos ouvintes e, conseqüentemente, de exprimi-los.

Embora, em Zarlino e nos escritos de Galilei, a teoria dos afectos já esteja completamente formulada e a finalidade da música, enquanto expressão e descrição dos afectos, seja igualmente referida, só encontraremos uma verdadeira formulação intencional dessa doutrina algumas décadas mais tarde na obra *Musurgia*

universalis sive ars magna consoni et dissoni (1650) do padre jesuíta Athanasius Kircher, de fundamental importância para o conhecimento das concepções estéticas da música no período barroco. Kircher, com a expressão *musica pathetica*, quer sublinhar precisamente o poder da música sobre o temperamento humano (*constitutio temperamentii*), pressupondo que este é passível de ser influenciado de várias formas por diversos estilos musicais. «A alma humana – afirma Kircher – apresenta determinadas características que dependem do temperamento inato de cada indivíduo e é em virtude do mesmo que o músico tem mais tendência para um tipo de composição do que outro. Há, portanto, uma variedade de composições quase tão grande quanto a variedade de temperamentos que podemos encontrar nos indivíduos»⁽¹¹⁾. Esta perspectiva estética, que nas décadas seguintes levou à elaboração de verdadeiros dicionários musicais de paixões e de afectos – cujos vocábulos ou «figuras» não eram apenas genericamente os estilos musicais, mas mais especificamente os acordes, os intervalos, os ritmos, os acentos, a dinâmica, os instrumentos, etc., em uso na época barroca – tem as suas raízes no melodrama e na música que nasceu à luz do modelo de expressão melodramática.

O novo tipo de união entre música e poesia implicava uma nova concepção da música como instrumento de intensificação das paixões e, portanto, uma sua afinidade com a linguagem verbal. Músicos, filósofos, teóricos seguem esta via, afinando e aprofundando estas premissas, que, aliás, não contradiziam, muito pelo contrário, as investigações mais propriamente musicológicas, matemáticas e científicas sobre a harmonia, nem as perspectivas estéticas e filosóficas em sentido lato, fundadas no conceito de arte como imitação da natureza. A teoria dos afectos foi implicitamente formulada no século XVII, bem como no século XVIII, tanto nos escritos dos músicos como nos dos críticos e dos filósofos; encontram-se

⁽¹¹⁾ *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650, cap. V, p. 581.

premissas quer na corrente científico-racional, que tem o seu apogeu em Rameau, quer na corrente tendencialmente empirista, que encontra as suas formulações mais interessantes nos Enciclopedistas.

Os estudos sobre a harmonia, o temperamento e o significado dos intervalos conduzidos por músicos e matemáticos como Werckmeister, Euler e o próprio Descartes (que no seu *Compendium musicae*, escrito em 1618, elabora uma estética musical totalmente fundada na acústica e na psicologia auditiva) contribuem, embora de diferentes modos, para este processo de mundanização e laicização da música, reportando-a à esfera da psique humana, dos sentimentos e das emoções. Com excepção talvez do teórico, filósofo e matemático Marin Mersenne que, na sua *Harmonie universelle* (1636-1637), se mantém ancorado na concepção teologizada da música e que, em certos aspectos, nos remete para um clima medieval. Com efeito, para ele, toda a ciência da música reside na trindade: os três géneros tradicionais – diatónico, cromático, enarmónico – são disso símbolo. A harmonia do Universo tem a sua correspondência exacta na harmonia da música, não baseada em fenómenos físico-acústicos, mas sim em complicadas e abstrusas analogias metafóricas onde reaparece o conceito de música das esferas e o consequente dualismo entre música como objecto dos sentidos e música como ciência. A posição de Mersenne está, sem dúvida, isolada e destinada ao fracasso face ao interesse dos músicos e filósofos já firmemente centrado na relevância afectiva do mundo sonoro, numa atmosfera manifestamente laicizada. Por isso, os críticos e filósofos da música tendem a dirigir-se não só aos especialistas e aos doutos, mas também em geral ao homem de gosto.

Capítulo 8

O Iluminismo e a Música

A teoria dos afectos no século XVIII

No século XVIII, a teoria dos afectos é recuperada sobretudo no âmbito da cultura alemã, onde a música instrumental se desenvolve com maior exuberância. Johann Mattheson, compositor, crítico e teórico de Hamburgo, retomou a teoria dos afectos no seu tratado *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), aplicando-a aos instrumentos e aos seus timbres e atribuindo uma tonalidade emotiva particular a cada instrumento. Mathenson também se destaca por ter fundado o primeiro jornal musical alemão *Crítica de Música* (1722), seguido, poucos anos mais tarde, pelo músico e musicólogo J. Adolph Scheibe, que no semanário *Der Kritische Musikus* (1737-1740) debateu os problemas históricos e estéticos da música mais prementes da época, contribuindo assim, juntamente com Mattheson, para a difusão da música a nível não especializado. Scheibe também retomou a teoria dos afectos com o nome de *Figurenlehre* (doutrina das figurações), com o objectivo de codificar a correspondência entre determinadas *figuras* (isto é, grupos de notas), determinados intervalos, determinados acordes harmónicos ou grupos de acordes e o afecto correspondente, formando assim uma espécie de léxico musical. A correspondência entre figura e afecto já não é deixada

ao critério do músico, é fixada, segundo uma retórica rígida, numa indubitável conexão com a prática melodramática e com as fórmulas com que se tendia a unir frase musical e frase literária, segundo modelos estereotipados.

Neste quadro conceptual insere-se a polémica sobre a música de Bach, em que Scheibe, Mattheson e, mais tarde, músicos como Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp, Emanuel Bach e outros mais contrapõem, nos seus tratados, as músicas contemporâneas, as que «tocam o coração» através da melodia, à música de Bach, que permanece um árido contraponto, incapaz de suscitar algum efeito e, por conseguinte, afectos e emoções, irremediavelmente ligada ao passado.

A teoria dos afectos, muitas vezes, configura-se como uma teoria rígida, mas sob influência do empirismo inglês e da estética do gosto, representa o eixo portante da nova concepção de música como linguagem dos sentimentos. Em Inglaterra, o compositor e teórico Charles Avison, no ensaio *Essay in Musical Expression* (1752), referindo-se às breves anotações de Addison (onde a música, em vez de se submeter às regras, se circunscreve ao gosto como única medida de juízo), considera a música um dos meios mais eficazes para suscitar paixões:

a música — afirma Avison — quer com a imitação dos vários sons, na devida sujeição da harmonia às leis da melodia, quer através de outros métodos de associação, trazendo para diante de nós objectos das nossas paixões [...], suscita naturalmente uma variedade de paixões no coração humano⁽¹⁾.

Avison (e, poucos anos mais tarde, o historiador e crítico de música Charles Burney) remete-nos para um clima filosófico e cultural distante da teoria dos afectos, que tende a separar-se das premissas ainda racionalistas em que essa se fundava, para dar lugar à livre voz dos sentimentos que não está sujeita a regras e imposi-

⁽¹⁾ Ch. Avison, *Essay on Musical Expression*, Londres, 1752, pp. 3-4.

ções da razão. Precisamente nestas décadas, na segunda metade do século XVIII, se esclarecem os termos de uma polémica, que até então não se manifestara de forma explícita, entre uma concepção racionalista e uma concepção sentimentalista e, por vezes, irracionalista da música, polémica essa que se identifica com as correntes mais avançadas do pensamento iluminista.

As razões da música e as razões da poesia

A invenção da monódia acompanhada e do melodrama polarizou a atenção dos teóricos, dos letrados e dos músicos durante muito tempo relativamente ao problema das relações entre música e poesia. Problema complexo quer do ponto de vista prático, quer do ponto de vista teórico e filosófico, que se traduz, em primeiro lugar, num aprofundamento da relação entre duas linguagens, a verbal e musical — que cada vez mais se configuravam não só diversas mas também antagónicas e, muitas vezes, inconciliáveis: uma é própria da razão, a outra da sensibilidade e do sentimento. Neste cenário teve lugar, no século XVII mas principalmente no século XVIII, uma das mais acesas polémicas que envolveram não só músicos e teóricos, mas também letrados e homens de cultura em geral. Em torno dela delinearam-se os problemas que terão constituído o âmago da estética musical no sentido moderno do termo. O debate sobre relações entre música e poesia, sobre a possibilidade do encontro ou da convivência entre estas duas linguagens, sobre a subordinação de uma à outra, assumiu frequentemente formas indirectas e disfarçou-se sob as mais diversas querelas. A classificação hierárquica das várias artes, as *querelles* sobre música italiana e francesa, sobre ópera séria e ópera bufa, a polémica contra a música instrumental pura e muitas outras questões musicais e paramusicais que foram repetidamente abordadas pelos doutos da época, podem decididamente reconduzir-se à preocupação de definir em certa medida as relações entre música e poesia.

O que une a maior parte dos polemistas é a condenação do género melodramático, condenação que ganha maior expressão polémica nas décadas em que o melodrama – indiferente aos avisos que lhe chegam de várias partes, para se ater a uma maior *verosimilhança* cénica e, portanto, a uma maior racionalidade –, se afirma cada vez mais como um elemento fundamental na vida social da altura, encontrando um sucesso crescente junto do público aristocrático e burguês. O melodrama, nas décadas entre o século XVII e o século XVIII, tornou-se objecto de uma polémica de fundo moralista e não tanto estético. Com efeito, a música, na esteira de uma tradição secular, continua a ser considerada uma arte não consonante com a moral, ou, pelo menos, sem conteúdo moral: a música representaria apenas um deleite para os nossos sentidos, para o ouvido, acariciado pelo jogo de sons e pelas doces melodias. A razão, diante dela, permaneceria inerte e não receberia nenhum conteúdo sério. O homem possui uma única linguagem válida que é a da razão. Para uma mentalidade rigidamente racional e cartesiana há uma incompatibilidade originária entre poesia e música: tendem para direcções diferentes sem se poderem encontrar, excluindo-se mutuamente. Muratori, Baretti, Alfieri e outros, em Itália, concordam em condenar o melodrama como espectáculo híbrido, contrário à razão, «sumamente prejudicial para os costumes do povo, que se torna cada vez mais vil e dado à lascívia ao escutá-lo» (Muratori). Esta hostilidade geral dos críticos, em particular italianos e franceses, em relação ao melodrama (e ainda mais em relação à música instrumental, em que não há qualquer elemento racional) assume, desde cedo, configurações absolutamente peculiares e transformou-se na polémica entre fautores do melodrama italiano e fautores do melodrama francês.

A primeira polémica significativa, cuja inspiração é já claramente estética, é entre o abade francês Ragenet e Lecerf de La Viéville em 1702-1704. No final do século XVIII, Ragenet fez uma viagem a Itália, onde teve oportunidade de conhecer de perto a música e, em particular, o melodrama italiano. Alguns anos mais

tarde escreveu o conhecido *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, um breve *pamphlet*, o primeiro de uma longa série, onde o problema é abordado com grande lucidez e clareza. Ragenet reconhece que as óperas italianas são pobres do ponto de vista literário, ao passo que as francesas são mais coerentes, mais fascinantes e podem representar-se inclusive sem música. Todavia, a obra italiana apresenta uma qualidade de natureza completamente diferente a ponto de a tornar preferível à francesa: a musicalidade. Talvez pela primeira vez na história do pensamento musical, a música é reconhecida como um elemento completamente autónomo, independente da poesia e livre dos deveres morais, educativos ou intelectuais. O que conta, para Ragenet, é a inesgotável inventividade musical italiana face ao talento «limitado e tacaño» dos franceses. Dois anos mais tarde, em 1704, a resposta de Lecerf de La Viéville, grande admirador de Lully, em *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* esclarecerá perfeitamente os termos da polémica iniciada por Ragenet, estabelecendo pontualmente as respectivas posições: por um lado, com Lecerf, os defensores da tradição racionalista e classicista encarnados no melodrama de Lully e dos seus discípulos; por outro, os amantes do «*bel canto*» italiano, isto é, os que defendem a autonomia dos valores musicais e as exigências do ouvido. Com efeito, Lecerf, no seu *pamphlet* contra o melodrama italiano, recorre a argumentos como o meio termo, a simplicidade, ao convite para evitar os excessos, abolir o supérfluo e sobretudo observar as regras. Lecerf acusa sobretudo os italianos de ferirem o coração para se abandonarem ao prazer produzido pelo belo som. A polémica entre Ragenet e Lecerf é a primeira de uma longa série e, decididamente, reduz-se não tanto a uma batalha entre progressistas e conservadores quanto a uma batalha entre ouvido e razão, entre sensibilidade e intelecto. Por outro lado, Ragenet e quem pensava como ele não tinham grandes armas para atacarem os adversários: o ouvido não se pode defender enquanto não encontrar as *suas razões*; só na segunda metade do século XVIII se afirmarão

as premissas filosóficas e estéticas para uma abordagem do problema baseada em argumentos mais sólidos.

A França torna-se a pátria de eleição para estas disputas, que se desenvolvem com um fervor polémico cada vez maior no decorrer do século XVIII e que se vão tornando cada vez mais ásperas e combativas até ganharem uma tonalidade claramente política com os Enciclopedistas. Portanto, já na primeira metade do século XVIII – em Inglaterra com Shaftesbury e, mais tarde, com os empiristas, e em França sobretudo com o abade Du Bos mas também com Batteux e outros teóricos –, desenvolver-se-ão as premissas de uma estética do gosto e do sentimento enquanto órgãos de criação e de fruição artística que são, por sua vez, uma premissa para um discurso filosoficamente fundado na autonomia da arte e da música em particular.

Da razão à arte e da arte à razão

A via para fundar a autonomia da música e salvar a sua dignidade artística face à poesia não passa apenas pela estética do gosto e do sentimento, mas também pela recuperação da antiga corrente pitagórica do pensamento musical. Rameau, músico que surgiu na cena musical francesa como antagonista de Lully, acusado de italianismos, na verdade não tinha nenhuma veleidade revolucionária. Tinha antes a ambição, como músico, de entrar naquele mundo de doutos e de sapientes donde a figura do músico havia sido excluída por uma tradição secular. De modo que reivindicava energicamente o estatuto de ciência para a música, isto é, de linguagem significativa, analisável pela razão, fundada em poucos, claros e indubitáveis princípios. Esta sua aspiração, embuída de um espírito de cunho cartesiano, concretizou-se numa série de tratados, dos quais se destaca o primeiro, talvez o mais conhecido de todos, *Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel* (1722), que já pelo título deixa entrever o horizonte filosófico em que se funda. «A música

– afirma Rameau na introdução – é uma ciência que deve ter regras estabelecidas; estas devem derivar de um princípio evidente que não se pode revelar sem a ajuda da matemática» (2). O «maravilhoso princípio» em que se baseia a música é o fenómeno, já conhecido de Zarlino, dos harmónicos superiores, produzidos por um qualquer *corps sonore*: nele está contido o acorde perfeito maior no qual se funda a harmonia. Esta concepção rigidamente racionalista não exclui nem o prazer do ouvido, nem uma relação entre música e sentimento. A música agrada-nos e sentimos prazer ao ouvi-la porque exprime precisamente, através da harmonia e da ordem universal divina, a própria natureza.

Rameau, à semelhança de todos os teóricos e críticos da época, também nos fala de imitação da natureza a propósito da música; mas por natureza entende não os quadros idílicos e pastorais a que geralmente se referiam os filósofos, mas sim um sistema de leis matemáticas, associando-se assim mais ao mecanicismo da concepção newtoniana do mundo do que à estética sensualista e empirista.

Rameau posiciona-se idealmente à margem das polémicas entre fautores da música italiana ou francesa: a música é uma linguagem absolutamente racional e, como tal, universal, «há textos igualmente bem organizados em todas as Nações onde governa a música» (3). As diferenças entre uma nação e outra diriam respeito essencialmente à melodia, que tem a ver sobretudo com o gosto. A prioridade da harmonia, no pensamento de Rameau, funda-se portanto no facto de se poder extrair dela «regras exactas», o que não sucede com a melodia apesar de não ser menos importante. Por isso, a harmonia é o *primum* lógico e ideal do qual derivam todas as outras qualidades da música, incluindo o próprio ritmo.

Embora apresentasse uma importante alternativa à concepção iluminista da música, que tendia a ver a música como linguagem

(2) J.-P. Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel*, Paris, 1722, Introdução.

(3) *Ibidem*.

dos sentimentos ou um luxo inocente, Rameau permaneceu isolado no seu século. Tornar-se-á um importante ponto de referência para o pensamento romântico, prenunciando, em particular nas obras do último período eivado de uma tonalidade mística, a futura concepção romântica da música como linguagem privilegiada, expressão não só de emoções e de sentimentos individuais, mas da divina e racional unidade do mundo.

Os Enciclopedistas e as «querelles»

O pensamento iluminista, como se disse, tendia para uma direcção completamente diferente e os Enciclopedistas deram um contributo decisivo para o desenvolvimento de uma concepção da música como linguagem privilegiada dos sentimentos. Mas, em geral, as suas ideias sobre música ganharam expressão nas chamadas *querelles*. A segunda representação parisiense da *Serva padrona* de Pergolesi, em 1752, foi o pretexto para o violento reacendimento da nunca aplacada *querelle* entre apologistas da tradição francesa e apologistas da música italiana, ou seja, entre partidários da ópera bufa italiana e os seus opositores (defensores da *tragédie lyrique* francesa), que se juntou à polémica precedente entre os defensores de Lully e os de Rameau.

Paris inteira — escreve Rousseau — se divide em dois partidos mais combativos do que se tratasse de um assunto de Estado ou de religião. Um, mais poderoso e numeroso, constituído pelos grandes, ricos e mulheres, defendia a música francesa, o outro, mais vivo, mais confiante e entusiasta, era composto por verdadeiros conhecedores e pessoas inteligentes, por homens de génio⁽⁴⁾.

Os Enciclopedistas, evidentemente, tomam partido da música italiana, identificando nela, e em particular na ópera bufa, o triunfo

⁽⁴⁾ J.-J. Rousseau, *Confessions*, livro VIII.

do sentimento que encontra a sua expressão musical no livre fluxo da melodia. Por isso, ao contrário de Rameau que via na harmonia, fenómeno eminentemente racional, o fundamento da universalidade da linguagem musical, os Enciclopedistas, e em particular Rousseau, viam na melodia, que se funda, ao invés, na livre inventividade e na fantasia, o fundamento da diferenciação da música de povo para povo. Rousseau, o Enciclopedista que ocupa o lugar mais importante e original na elaboração de uma nova concepção de música, distante do pitagorismo de Rameau, seu acérrimo adversário, reavaliou a música considerando-a a linguagem que fala mais de perto ao coração do homem. O filósofo genebrino não gostava da música instrumental pura, mas não pelos mesmos motivos que os críticos racionalistas a refutavam enquanto linguagem insignificante. Se Rousseau recuperou a famosa frase do letrado classicista e racionalista Fontanelle, «Sonate, que me veux-tu?», não é para sustentar que a música se deve reduzir a um ornamento inessencial da poesia, mas sim para afirmar que a música e a poesia têm uma origem mítica comum no canto primitivo do homem, em que, perfeitamente fundidas, realizavam a forma de expressão mais autêntica. O divórcio entre música e poesia é um efeito da civilização moderna, e o melodrama, aproximando extrinsecamente uma linguagem verbal dura e sem melodia a uma música transformada em inessencial e insignificante ornamento, não reconstituiu certamente a unidade originária.

Embora a expressão do canto primitivo seja agora irrecuperável, em países onde a língua conservou uma certa melodia, como em Itália, é ainda possível (pelo menos parcialmente) a união da música com a palavra: exemplo disso são os melodramas italianos, mais imediatos, expressivos e melódicos do que os franceses. Por isso, no pensamento de Rousseau, melodia e harmonia aparecem como dois elementos antagónicos, excluindo-se mutuamente. A harmonia, com o seu complicado e contraditório cruzamento de vozes — Rousseau confunde-a com a polifonia —, é fruto de uma invenção bárbara da razão; a melodia, ao invés, na sua simplicidade e unidade

não obedece a outra lei que não a de ser espontânea e directa expressão do sentimento. A harmonia não imita a natureza: esta última «inspira cantos e não acordes, dita melodia e não harmonias» (5).

Rousseau, autor de muitas entradas sobre música da *Encyclopédie* (mais tarde reunidas no *Dictionnaire de musique*), foi o filósofo da música mais original do grupo dos Enciclopedistas e as suas teorias sobre a união originária da música com a linguagem tiveram imenso sucesso em França e não só; serão retomadas e desenvolvidas no Romantismo, embora com contornos diversos e à margem da velha polémica entre fautores do melodrama italiano e do melodrama francês, por Herder, Hamann, Schlegel e, ainda, por Nietzsche e Wagner.

O Iluminismo e os Enciclopedistas, em particular, tiveram, antes de mais, o mérito de alargar o debate sobre música, integrando-a no contexto vivo da cultura. Com efeito, não é por acaso que surgiram precisamente nessa altura a crítica e a historiografia musical com as primeiras obras históricas do padre Martini em Bolonha (*Storia della musica*, 1757-1781), de Charles Burney em Inglaterra (*A General History of Music*, 1776-1789), de J. N. Forkel na Alemanha (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788), etc. Ainda nesta época, com a evolução da música instrumental, florescem inúmeros tratados sobre problemas de execução: referem-se, em geral, a vários instrumentos da época, mas o cenário em que se movem não é puramente técnico e muitas vezes incluem observações importantes sobre problemas estéticos gerais. É o caso dos tratados de Geminiani (*The Art of Playing on the Violin*, 1740), de J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), de C. Ph. E. Bach (*Versuch einer gründlichen Violinschule zu spielen*, 1756), geralmente inspirados na estética do sentimento e na teoria dos afectos.

(5) *Idem*, *Saggio sull'origine della lingua*, ao cuidado de P. Bora, Turim, Einaudi, 1989, cap. XVII.

Outros Enciclopedistas, apesar de se terem dedicado à música apenas como *connaisseurs*, deixaram nos imensos *pamphlets*, que surgiram na sequência da *querelle des bouffons*, importantes contributos; há que referir D'Alembert com o seu *Discours préliminaire* à *Encyclopédie* e a sua tentativa de mediação entre as ideias de Rameau e de Rousseau, mas o mais importante foi Diderot, que abordou o problema musical em muitas das suas obras com contornos quase pré-românticos. Com efeito, ele entende a música não só como expressão genérica dos sentimentos, mas como expressão imediata e directa das paixões mais tumultuosas, da vitalidade instintiva (*le cri animal*). A imprecisão semântica da música instrumental é vista por Diderot como um facto positivo, uma vez que deixa uma maior margem à imaginação e exprime melhor a vida na sua riqueza, totalidade e indeterminação. Diderot, subvertendo radicalmente as hierarquias tradicionais que punham a música geralmente no último nível, formula, talvez pela primeira vez, a ideia do primado da música sobre as outras artes: com efeito, poder-se-ia, em certa medida, concluir – afirma Diderot – que a música é a arte mais realista porque, precisamente em virtude da sua indeterminação conceptual, pode conseguir exprimir os aspectos mais secretos e, de outro modo, inacessíveis da realidade.

Ideias muito semelhantes às dos Enciclopedistas, a nível da consciência filosófica, encontram-se no pensamento de Kant. O filósofo alemão, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, avança a hipótese de a música, que do ponto de vista da razão ocupa o último grau na hierarquia das artes, poder subir até ao primeiro lugar se for considerada do ponto de vista da sensação. Com efeito, «ela estimula o ânimo de modo mais variado e mais íntimo», e sob este ponto de vista representaria então «a linguagem dos afectos», «a linguagem universal da sensação compreensível a cada homem» (6).

(6) I. Kant, *Crítica del giudizio*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 19947, pp. 191 ss.

Os temas debatidos pelos iluministas franceses adaptam-se às diferentes situações culturais e musicais quer em Itália, quer na Alemanha. As polémicas sobre o melodrama já estão presentes em *Il teatro alla moda* de Benedetto Marcello (1720) e, com maior profundidade, em *Saggio sopra l'opera in musica* de Algarotti (1755) e em *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origine fino al presente* de Arteaga (1783-1785). A ambição de uma reforma do teatro melodramático, com o intuito de lhe trazer um maior equilíbrio entre o elemento musical e o literário, encontrou o seu ponto de chegada, pelo menos no âmbito da cultura iluminista, na reforma de Gluck, mas cujo verdadeiro inspirador, no que toca ao aspecto teórico, foi o seu libretista Calzabigi.

Na Alemanha, a problemática estética sobre a música polarizou-se na alternativa entre Bach e o que representava cultural e esteticamente a sua música, por um lado, e o novo estilo, por outro. A música de Bach era geralmente condenada como árido contraponto, incapaz de imitar a natureza, de tocar o coração e de suscitar algum afecto ou emoção, pertencendo irremediavelmente ao passado, resíduo da *gotische Barbarei* de que falavam com desprezo os críticos alemães da época; o ideal da música de salão e elegante, defendido e proposto em quase todos os tratados teóricos, muitas vezes escritos pelos próprios músicos da época, funda-se numa concepção estética que vê na música a linguagem dos sentimentos, a linguagem mais adequada para «tocar o coração» (Mattheson). O austero ideal bachiano de uma música que «não deve aspirar a mais nada senão à honra de Deus e à recriação da alma», não é compatível, nem capaz de estabelecer uma mediação com a nova estética do prazer e da linearidade melódica. Além disso a historiografia musical desenvolve-se em linhas bem definidas, segundo as quais o progresso coincide com o que é produzido por último, isto é, com a moda e com a condenação inapelável de tudo o que pertence ao passado e que não se adequa rapidamente à nova ordem estilística. Teremos de esperar pelo Romantismo para que a recuperação do passado possa ocorrer num quadro historiográfico ideologicamente novo.

Capítulo 9

Do Idealismo Romântico ao Formalismo de Hanslick

A música como linguagem privilegiada

O processo de revalorização da música, entendida como linguagem autónoma dos sentimentos, iniciado com o Iluminismo, encontrou na época romântica o terreno de desenvolvimento mais fértil. A assematicidade da música, que no classicismo racionalista representava o principal ponto de acusação contra a música, torna-se para os românticos um motivo de privilégio em relação às outras artes. Com efeito, a música, como já havia intuído Diderot, é assemântica se a avaliarmos segundo os critérios da linguagem comum, no entanto, graças a esta sua incapacidade institucional de denotar factos e coisas da vida comum, pode ganhar uma nova dimensão e tornar-se reveladora de verdades de outro modo inacessíveis ao homem: a hierarquização tradicional classicista e racionalista das artes é, deste modo, completamente subvertida e a música pode agora ascender a rainha das artes.

A distância entre a nitidez semântica da palavra e a densa indeterminação da música é sublinhada e sublimada pelos filósofos e pensadores românticos. Wackenroder exprime com eficácia este novo comportamento face à arte dos sons: a música «desenha senti-

mentos humanos de forma sobre-humana [...] porque fala uma linguagem que nós não conhecemos na vida corrente, que não sabemos nem como, nem onde a aprendemos, que se pode conhecer só como linguagem dos anjos». Mendelssohn, numa conhecida carta a Marc-André Souchay, afirmava: «a música genuína preenche a alma com milhares de coisas melhores do que as palavras. Os pensamentos, que são expressos pela música que amo, não são demasiado indefinidos para serem expressos em palavras, muito pelo contrário, são é demasiados definidos» (1842).

Portanto, o esforço dos românticos vai no sentido de encontrar um espaço expressivo próprio da música, graças ao qual essa encontre não só uma diferenciação mas também um privilégio face às outras artes. A música instrumental pura, precisamente em virtude da sua pureza e de se manter alheia a misturas com outros tipos de expressão, torna-se o símbolo desta nova linguagem privilegiada que nos permite aceder a regiões do ser de outra forma inacessíveis.

A música e os filósofos românticos

O novo interesse pela música que emerge na cultura romântica pode reconhecer-se pelo lugar que os grandes filósofos lhe reservaram nos seus sistemas: Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, etc., consideram a música um elemento essencial e integrante do seu sistema especulativo e estético. Assim, por outro lado, muitos letrados e músicos, com aberturas culturais até então inusitadas, ocupam-se de música em termos não especializados: Jean Paul Richter, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Stendhal, passando por Baudelaire entre os letrados, e Beethoven, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, apenas para referir alguns músicos, deixaram-nos algumas das páginas mais iluminantes sobre música, não só no que respeita alguns excertos de crítica musical, mas também pelas notas de carácter mais propriamente estético e filosófico, com uma notá-

vel convergência do horizonte das perspectivas teóricas avançadas pelos filósofos.

A música tem um lugar bem definido entre os grandes sistemas filosóficos românticos. Para Schelling, a arte é representação do infinito no finito, do universal no particular, objectivação do absoluto no fenómeno. Nesta concepção, a música enquanto pura temporalidade, mesmo sendo das artes mais ligadas à matéria física enquanto som, «é a arte mais distante da corporeidade, na medida em que nos apresenta o puro movimento como tal, prescindindo dos objectos e é transportada por asas invisíveis e quase espirituais» (1).

No sistema hegeliano das artes, a música ocupa igualmente um lugar bem definido. A *ideia* manifesta-se nas artes como uma forma sensível, mas na música a forma sensível é superada e, como tal, transforma-se em pura interioridade, em puro sentimento. A música é, portanto, no sistema hegeliano, a revelação do Absoluto na forma do sentimento. Contudo, a principal função da música não é exprimir os sentimentos particulares, mas sim revelar ao espírito a sua identidade, «o puro sentimento de si próprio», graças à afinidade da sua estrutura com a do próprio espírito. Com efeito, «o tempo, e não o espaço, é o elemento essencial em que o som ganha existência e valor musical» (2).

As análises de Hegel sobre a temporalidade da música constituem de longe a parte mais interessante da sua estética musical e virão a ser retomadas pelo pensamento formalista. Schopenhauer já se havia debruçado sobre alguns temas tratados por Hegel, atribuindo à música um lugar central na sua filosofia, sendo a sua expressão máxima, o seu coroamento lógico. Com efeito, para Schopenhauer, enquanto a arte, em geral, é objectivação da vontade, isto é, do princípio cósmico infinito, segundo formas universais semelhantes às ideias platónicas, a música representa a própria imagem da vontade.

(1) F. W. S. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in *Schellings Werke*, Leipzig. Eckardt, 1907, vol. III, p. 150.

(2) G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, III, parte I, organizado por N. Merker e N. Vaccaro, Turim, Einaudi, 1967.

A música é objectivação directa, uma vez que enquanto as outras artes «nos dão apenas o reflexo, a música dá-nos a essência». Por isso, para Schopenhauer, a música não deve, por natureza, ser descritiva: «se se quiser adaptar muito a música às palavras e modelá-la aos factos, essa esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua»⁽³⁾. A música tem, portanto, um carácter de universalidade e mantém uma posição abstracta e formal em relação a cada sentimento determinado e expresso em conceitos. A música deve exprimir efectivamente «o *em si* do mundo», e uma eventual relação com as palavras deve configurar-se de forma análoga à relação que «qualquer exemplo deve ter com o conceito geral»⁽⁴⁾; a música, à semelhança do que acontecia em Hegel, não exprime este ou aquele sentimento determinado, mas sim o sentimento *in abstracto*.

Paralelamente a este movimento filosófico – que visa não só privilegiar a música em relação às outras artes, mas também revalorizar a música instrumental em relação à vocal com base na sua maior indeterminação semântica e, portanto, no seu maior poder expressivo a um nível mais profundo –, podemos encontrar no Romantismo uma corrente de pensamento que tem como objectivo encontrar uma justificação estética para novas formas musicais desenvolvidas no século XIX a par da música instrumental dita «pura», isto é, o poema sinfónico, a música descritiva, a programática e as novas formas de teatro musical. O programa e a intenção descritiva são considerados por Berlioz, bem como por Liszt, novos e revolucionários meios para ir além das correntes formais que impõem uma determinada estrutura à obra musical. O *músico-poeta* pode estender os limites da sua arte «quebrando as correntes que impedem o voo livre da sua fantasia» (Liszt). Além do mais, a mistura da música com outras artes é vista por estes românticos como uma superação dos vínculos impostos por uma única arte para

(3) A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. 2 vols., Bari, Laterza, 1928-1930, vol. II, pp. 321 ss.

(4) *Ibidem*.

a obtenção de uma expressão mais perfeita. A sublimação da música programática enquadra-se, assim, perfeitamente na pretensão romântica de convergência das artes sob a égide da música (já Novalis afirmava que a música representa o ponto limite para o qual tendem todas as artes, nomeadamente a poesia).

Wagner e a obra de arte total

Esta corrente do pensamento romântico que põe a tónica, não tanto no poder formal da música e na sua positiva indeterminação semântica, mas no seu poder expressivo, na capacidade de exprimir o sentimento em todos os seus matizes, encontra a sua expressão máxima em Wagner. Não distante de algumas ideias já formuladas por Liszt, Wagner retoma o pensamento de Rousseau de uma união originária da poesia com a música para chegar ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). O pano de fundo do seu pensamento é ainda o conceito romântico de arte como expressão, unido ao ideal da convergência de todas as artes com o intuito de alcançar uma expressividade perfeita. A obra de arte total, a obra de arte do futuro, encontro de todas as artes, poesia, dança e música, é o *drama*, que, no entanto, não se identifica com a ópera tradicional, que Wagner considerava uma paródia daquela. O drama, para Wagner, não é um género musical, mas a única arte verdadeira, completa e possível, a arte que reintegrará a expressão artística na sua unidade e total comunicabilidade. Beethoven, segundo Wagner, antecipou, com a *Nona Sinfonia*, esta íntima fusão entre som e palavra destinada a devolver a linguagem à sua origem. Há que regressar ao estado originário em que o poeta e o músico «são um só, porque cada um sabe e sente o que o outro sabe e sente. O poeta tornou-se músico e o músico poeta: agora ambos formam o homem artista completo»⁽⁵⁾.

(5) R. Wagner, *Oper und Drama*, III, cap. IV, organizado por L. Torchi, Turim, Bocca, 1894.

Não podemos concluir o discurso sobre Wagner sem referirmos Nietzsche, não só pela amizade que ligava o músico ao filósofo, mas também pelos estreitos laços entre a estética wagneriana e nitzscheana. Em Nietzsche, a música representa o centro da especulação estética, é a arte por excelência, a origem de todas as artes. Por isso, assim como em Schopenhauer, a música não é uma arte entre as artes, ainda que privilegiada, antes uma categoria do espírito humano, uma das grandes constantes da história eterna do homem; em vez de música dever-se-ia falar de espírito musical. O dissídio que se criou entre Nietzsche e Wagner pode explicar-se com as duas possíveis interpretações da concepção romântica de música no interior da raiz comum schopenhaueriana: Wagner levou até às últimas consequências o conceito rousseauiano e herderiano da união originária da poesia com a música, ao passo que Nietzsche desenvolveu o princípio, já presente em Wackenroder, em Hoffmann, em Schopenhauer e em muitos outros pensadores românticos, de absoluto privilégio e autonomia da música instrumental pura. A música, mais do que um ponto de convergência de todas as artes, deve ser, segundo Nietzsche, a origem, o gérmen de todas as criações estéticas. A inspiração *dionisíaca* – isto é, musical – precede e domina a inspiração *apolínea* – isto é, plástica e figurativa –, mas um dia Apolo acabará por «falar a língua de Dioniso»⁽⁶⁾. As grandes criações poéticas e figurativas, na medida em que participam do espírito dionisíaco, participam de igual modo na vida primordial do Universo e dar-nos-ão um prazer de natureza musical.

A parábola do Romantismo pode dar-se por concluída com Nietzsche: não obstante a sua negação do Romantismo como símbolo de decadência, a sua indiferença pelo Wagner de *Parsifal*, nostálgico do cristianismo, e o seu entusiasmo pela clareza mediterrânica e solar da *Carmen* de Bizet, a sua concepção de música como geradora de todas as artes é romântica e talvez represente

(6) F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, organizado por E. Ruta, Bari, Laterza, 1967.

mesmo a expressão máxima e a conclusão de toda a especulação romântica da música.

Do formalismo à sociologia da música

A primeira metade do século XIX caracteriza-se por um interesse crescente pela música e pelos seus programas, não só por parte dos músicos, mas sobretudo por parte dos letrados, poetas, filósofos e homens de cultura. Com efeito, uma das características comuns a muitas obras sobre música deste período é o tom literário e não especializado. Os problemas inerentes à especificidade técnica da linguagem musical não interessam de forma particular ao músico que escreve sobre a sua arte, nem ao crítico, nem ao filósofo. Só o facto de a música representar, para o homem romântico, o ponto de convergência de todas as artes em virtude do seu carácter exclusivamente espiritual, da ausência de elementos materiais, da sua assemantidade, comparada com a linguagem verbal, faz com que essa se situe acima de qualquer consideração teórica.

Apenas no fim da segunda metade do século XIX, com a primeira reacção positivista à filosofia e à estética romântica, o pensamento e a crítica musical adquirem uma nova fisionomia. Desenvolvendo o movimento tendencialmente formalista já presente em alguns filósofos românticos e chamando a atenção para aspectos específicos e peculiares da linguagem e da experiência musical em geral, Eduard Hanslick, crítico e historiador de música, colaborador musical de revistas importantes, exerceu toda a vida a crítica militante e, além disso, em 1854, escreveu o famoso ensaio *O Belo Musical* (*Das Musikalisch-Schöne*), onde estabeleceu as bases do formalismo musical que teve muito sucesso nas décadas seguintes e que se estendeu praticamente até aos dias de hoje.

Numa resposta implícita às afirmações de Schumann, segundo o qual «a estética de uma arte é igual à de outra, só difere na matéria», Hanslick contrapôs que a estética de uma arte é com-

pletamente diferente da de outra arte precisamente porque a matéria é diferente: «as leis do belo, em cada arte, são inseparáveis das características particulares da sua matéria, da sua técnica» (7). A técnica musical não é, para Hanslick, um *meio* para exprimir sentimentos ou suscitar emoções, mas sim a própria música e nada mais. Não faz sentido estabelecer hierarquias de valores entre as artes porque cada arte é autónoma, não exprime nada para além de si e possui a sua beleza particular.

O primeiro alvo do ensaio de Hanslick é a estética do sentimento, em particular, a estética wagneriana. Todo o discurso do crítico boémio é animado por um espírito de objectividade científica e, por isso, se opõe à estética romântica, identificada com a estética dos diletantes e incompetentes. «O estudo do belo – afirma Hanslick – se não se quer tornar de facto ilusório terá de se aproximar do método das ciências naturais» (8). Todavia, afirmar que a música é pura forma sem finalidade e que, enquanto tal, não exprime sentimento algum, na medida em que as ideias manifestadas pelo músico «são, antes de mais, e, sobretudo, puramente musicais», não significa que não se relacione de algum modo com o nosso mundo emocional. A música pode representar a «dinâmica» dos sentimentos, pode «imitar o movimento de um processo psíquico segundo as suas diferentes fases: *presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo*. Mas o movimento é apenas uma particularidade do sentimento e não o próprio sentimento» (9). Em vez de representação dos sentimentos talvez seja mais correcto dizer que a música tem uma relação simbólica com eles, isto é, que a música pode simbolizar, na sua autonomia, a forma e a dinâmica do próprio sentimento. Se a música não remete directamente para algo fora de si, quer dizer que sendo significativa esgota em si os

(7) E. Hanslick, *Il bello musicale*, trad. it., organizada por L. Rognoni, Milão, Minuziano, 1945, p. 27.

(8) *Ibidem*, p. 26.

(9) *Ibidem*, p. 49.

seus significados. É impossível que sobreviva qualquer analogia entre música e linguagem: a música é assemântica, na medida em que não se pode traduzir para linguagem comum, embora não seja um «jogo vazio», embora «ideias e sentimentos fluam como sangue nas veias do belo e bem proporcionado corpo sonoro» (10).

A partir de meados do século XIX até aos nossos dias, Hanslick será um ponto de referência fixo quer para a estética musical de orientação formal, quer para a de orientação antiformal: o seu pensamento surge não como um ponto de chegada, mas sim como um ponto de partida rico em possibilidades de desenvolvimento.

Alguns pontos salientes no pensamento de Hanslick (em particular, a atitude analítico-científica, especializada, antiliterária) anunciam uma fase absolutamente nova dos estudos musicais. A historiografia, a paleografia, as investigações acústicas e fisiológicas, a psicologia musical eram estudos até então esporádicos, pontuais, sem método e seriedade científica; faltavam instrumentos de investigação, bases metodológicas indispensáveis para essas pesquisas e, sobretudo, estímulo cultural e pressupostos filosóficos que funcionassem como incentivo a tais estudos. A obra de «cientificação» dos estudos musicais, na esteira do movimento filosófico do positivismo e do pensamento de Hanslick, mudou, no espaço de poucas décadas, o horizonte do pensamento musical, orientando-o, para novos interesses e novos campos de estudo. O mundo alemão e o mundo anglo-saxão com a sua tradição empirista tiveram um indubitável primado neste novo movimento de estudos designado por *Musikwissenschaft* (ciência da música). Um dos problemas que mais apaixonavam esta nova geração de estudiosos foi o da origem da música, problema associado também aos primeiros estudos de etnomusicologia. Spencer, Darwin, Wallaschek, Combarieu, Gurney ocuparam-se dessa questão obviamente insolúvel do ponto de vista científico, mas relevante do ponto de vista filosófico. As teorias evolucionistas de Darwin e de Spencer, os conceitos de ritmo vital,

(10) *Ibidem*, p. 197.

de energia psíquica e da sua força de expansão estão na base dos estudos sobre a origem da música e da expressão musical. A par dessa orientação de estudos são igualmente importantes as investigações sobre a acústica e a fisiopsicologia dos sons, conduzidas sempre com a expectativa de poder esclarecer e explicar a realidade musical através de uma análise rigorosamente científica.

Foram assim retomados os antigos estudos sobre a harmonia de Zarlino e de Rameau: Helmholtz, autor de *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), colocou em primeiro plano o problema dos fundamentos da harmonia e das consonâncias, sustentando a antiga tese da naturalidade do sistema harmónico, embora com bases mais científicas. Próximos de Helmholtz em termos de orientação e pressupostos metodológicos, os estudos de Riemann movem-se num quadro genericamente formalista, acentuando o carácter autónomo da realidade musical, considerada linguagem auto-suficiente, dotada de leis próprias.

A *Musikwissenschaft* continua a ser um movimento vital no pensamento musical contemporâneo, em particular no alemão e anglo-saxão, e não se pode decerto afirmar que o seu ciclo vital terminou com o positivismo oitocentista; com efeito, muitos musicólogos no nosso século orientaram os seus estudos segundo esta tradição. Carl Stumpf desenvolveu, em particular, os problemas ligados à acústica, na senda de Helmholtz, aprofundando, no entanto, a sua relevância para a psicologia. No seu estudo, *Tonpsychologie* (1883), procurou demonstrar que as investigações acústicas e fisiológicas, para as quais Helmholtz dera um contributo decisivo, deviam ser integradas no plano da psicologia. Portanto, com Stumpf abre-se, à estética musical do século xx, um campo fecundo de investigações que têm precisamente o seu ponto de referência na psicologia.

As leis acústicas deixam de ser consideradas suficientes para justificarem o discurso musical bem como a estrutura fisiológica do ouvido: tais investigações devem ser integradas em novos estudos

sobre a percepção e sobre a psicologia auditiva. Os estudos de Géza Révész (*Zur Grundlegung der Tonpsychologie*, 1913) e, em particular, de Ernest Kurth (*Musikpsychologie*, 1931) vão precisamente nesse sentido; se Ernest Kurth deu especial atenção ao problema de energia psíquica que condiciona a criação e a percepção da obra musical, Géza Révész e, mais recentemente, Albert Wellek (*Das absolute Gehör und seine Typen*, 1938; *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 1963) aprofundaram, ao invés, o problema do talento musical considerado do ponto de vista psicológico, apoiando-se num vasto material experimental. A *Gestaltpsychologie* teve uma influência considerável nos estudos de psicologia musical: inúmeras pesquisas ainda recentes, como as de Robert Francès (*La perception de la musique*, 1958) ou de Abraham Moles (*Théorie de l'information et perception esthétique*, 1959), inserem-se, em parte, nesta corrente da psicologia. Nos Estados Unidos importa referir, ainda no âmbito dos estudos musicológicos inspirados na psicologia, Carl Seashore que considera a percepção da música um fenómeno cientificamente analisável e mensurável (cf. em particular *Psychology of Music*, 1938); neste campo destacam-se os seus estudos sobre a interpretação musical, considerada não abstractamente coincidência ou convergência da personalidade do criador com a do intérprete, mas sim *desvio* mensurável de um determinado modelo constituído pela partitura.

A musicologia francesa aprofundou uma outra corrente de estudos, colocando a ênfase na relevância social do fenómeno musical e desenvolvendo outra tendência do positivismo no sentido de evidenciar os reflexos mais no plano social e colectivo das artes do que no individual. Jules Combarieu é um dos mais importantes estudiosos desta corrente: teórico e historiador da música, partiu da experiência anterior dos estudos musicais inspirados na *Musikwissenschaft*, desenvolvendo a sua problemática num âmbito cultural mais alargado. Os seus estudos sobre a origem da música (*La musique et la magie*, 1909), a sua vasta história da música e ainda o seu estudo mais propriamente estético (*La musique, ses lois*

et son évolution, 1907) retomam ecleticamente todos os temas da cultura positivista para fundi-los numa perspectiva unitária e densa de estímulos culturais: o formalismo de Hanslick, o evolucionismo («primeiro a magia com os seus encantamentos, mais tarde a religião com o seu lirismo e as suas diversas formas de hinos litúrgicos, odes, dramas; por fim, a aparição de uma arte que se separa aos poucos dos dogmas para se organizar, paralelamente à música sacra, e passar por três fases, o divertimento profano, a expressão individualista e o naturalismo – Beethoven; estes são os grandes períodos da história. A sua sucessão repetiu-se muitas vezes»⁽¹¹⁾), o sociologismo, a ambição de uma orientação científica da estética musical. Todos estes temas estão presentes na obra de Combarieu, que constituiu um importante elo de uma longa corrente do pensamento francês.

É nesta corrente de estudos, que de um modo geral se pode chamar «sociológica», que também se insere o pensamento marxista. Podemos considerar de inspiração marxista os estudos de Sidney Finkelstein (*How Music Expresses Ideas*, 1953) e os de Ivo Supicic (*Musique et société*, 1971), dado que aprofundam as relações entre música e sociedade, o primeiro num plano histórico, o segundo num plano teórico. Notas interessantes para a estética musical encontram-se igualmente nos escritos de Galvano Della Volpe, que originalmente uniu a perspectiva marxista à perspectiva semiológica de origem anglo-americana. Contudo, os estudos mais significativos para a estética musical talvez sejam os da musicóloga polaca, Zofia Lissa, que nos seus inúmeros estudos (*Fragen der Musikästhetik*, 1954; *Über das Spezifische der Musik*, 1957; *Szkice z estetyki muzycznej*, 1965) analisa as estruturas da música, procurando identificar as relações que a ligam às ideologias e às estruturas sociais próprias de cada época histórica. Todavia, está sempre presente nos seus estudos a ideia de que há uma ligação, mediata e não directa, entre música e sociedade. Além disso, a

(11) J. Combarieu, *Histoire de la musique*, Paris, Colin, 1913, Introdução.

música – afirma Zoffa Lissa –, na sua história, tende a desenvolver autonomamente as formas e as estruturas linguísticas, pelo que a função do musicólogo é identificar as ligações que unem a música, como parte substituta da superestrutura, à sociedade, mas reconhecendo-lhe uma autonomia e especificidade próprias.

Capítulo 10

A Crise da Linguagem Musical e a Estética do Século XX

A crítica e a estética musical em Itália

Fora de Itália, na primeira metade do século XX, as investigações musicais históricas e teóricas desenvolveram-se sob a égide do positivismo, sobretudo na linha do formalismo hanslickiano interpretado diversamente e enriquecido por vários contributos filosóficos e culturais. Porém, em Itália, os estudos musicais tomaram outro rumo e, ao longo de quase meio século, salvo raras excepções, foram dominados pela estética idealista gentiliana e, principalmente, crociana.

Fausto Torrefranca, quando imperava ainda em Itália a obra de estudiosos como Torchi e Chilesotti e o clima positivista inspirado na *Musikwissenschaft* alemã, foi o primeiro a formular uma estética que se opunha, nos seus princípios, à musicologia positivista. No entanto, os seus objectivos ganharam expressão, no que respeita à estética musical, num ensaio⁽¹⁾ cheio de ambiguidades místicas, inspiradas nos motivos da estética crociana, por um lado, e em Schopenhauer e nos românticos, por outro: a arte em geral, afir-

(1) F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Milão, Bocca, 1910.

mava Torrefranca, seguindo neste aspecto Croce, é o primeiro momento intuitivo do espírito; porém, existe ainda uma «pré-categoria». A música, com efeito, é por excelência, «a actividade germinal» do espírito e há que admitir «a hegemonia e a germinabilidade da música em relação às artes, ou seja, a sua precedência espiritual em relação a essas» (2).

Outros estudiosos posteriores a Torrefranca apresentaram uma maior fidelidade à estética crociana, estendendo os seus princípios à historiografia, à crítica e à estética musical. Reunidos em torno da revista *Il pianoforte* (fundada em 1920 por G.M. Gatti) e, mais tarde, da *La Rassegna Musicale* (também dirigida por Gatti), desenvolveram na cultura musical italiana um importante e original debate sobre todos os problemas musicais. Os maiores musicólogos italianos dedicaram-se, neste trabalho teórico, a repensar toda a problemática musical à luz dos princípios estéticos crocianos, com maior ou menor ortodoxia. Alfredo Parente foi dos primeiros a realizarem este trabalho teórico, distinguindo-se pelo seu espírito combativo e rigor filosófico. Nos seus estudos (3) destacam-se dois problemas fundamentais: o da unidade das artes e o do valor da técnica. A música, enquanto expressão lírica do sentimento, síntese de conteúdo e forma, é idêntica a qualquer outra expressão artística. As artes diferenciam-se apenas pela técnica que usam, mas essa permanece à margem da arte e destina-se unicamente «à tradução física das imagens», ao passo que «a faculdade lírica nasce sempre, sejam quais forem as experiências, independentemente do problema da tradução material ou execução da arte» (4). Parente desenvolveu estas suas teses com extremo rigor, estendendo-as ao campo da metodologia crítica e historiográfica e polemizando com as correntes que se inspiram mais ou menos directamente na

(2) *Ibidem*, p. 17.

(3) De A. Parente veja-se principalmente *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1936.

(4) *Ibidem*, p. 203.

Musikwissenschaft e que pretendem escrever histórias da música concebidas como história de géneros ou de técnicas.

Outros musicólogos italianos procuraram adaptar a estética crociana aos problemas da música, mas com maior elasticidade. Massimo Mila, por exemplo, alterou o conceito crociano de «expressão» para «expressão inconsciente», motivado pela urgência crítica de compreender e justificar, no plano teórico, a música contemporânea, em particular as correntes neoclássicas que negam deliberadamente, à música, a faculdade de exprimir o que quer que seja, como por exemplo Stravinsky. Outros críticos, como Luigi Ronga e Andrea Della Corte, focaram a sua atenção sobretudo na historiografia musical, procurando reinterpretar a história da música à margem dos esquemas evolutivos positivistas, baseados muitas vezes em compartimentos estanques segundo a genealogia dos géneros. No âmbito desta corrente de pensamento desenvolveu-se, entre 1930 e 1940, uma acesa polémica sobre o problema da interpretação musical. Partindo sempre de pressupostos idealistas, crocianos ou gentilianos delinearam duas soluções diferentes: uma tendente a limitar a função do intérprete a uma tarefa exclusivamente técnico-reprodutora (Parente); outra tendente a sublinhar a função criativa (Pugliati). Nem todos alinharam rigidamente numa ou noutra posição, pelo que se desenvolveu um debate que levou à formulação de teses mais realistas, menos esquemáticas e mais ligadas à complexa função do acto interpretativo, que não se deixa reduzir à alternativa demasiado simplista: criador ou simples executor de ordens (Gatti, Milla, Graziosi, Casella, etc.).

O formalismo e as vanguardas

A herança do pensamento formalista de Hanslick assumiu uma grande relevância no século XX; encontram-se muitas vezes soluções formalistas mesmo em pensadores bastante distantes dos pressupostos originários dessa estética. Na cultura francesa, em espe-

cial, o formalismo teve um extraordinário sucesso bem como muitos musicólogos, filósofos e músicos que directa ou indirectamente estavam associados a essa estética. Entre os músicos, Igor Stravinsky representa agora um ponto de referência obrigatório. A sua forma de conceber a música – expressa em inúmeros ensaios e entrevistas – e a forma como a praticou são a mesma coisa. Stravinsky quer assumir a posição do artesão medieval que opera, ordena, *fabrica* com materiais à sua disposição, completamente fascinado pelo material sonoro que pode manusear a seu bel-prazer, não dá forma instrumental mas como fim em si mesmo. «*Inspiração, arte, artista* – afirma Stravinsky – são termos um tanto ou quanto ambíguos que não deixam ver claramente, num domínio onde tudo é equilíbrio e cálculo, onde é que passa o sopro do espírito especulativo» (5). Sob esta perspectiva formalista e intelectualista, contra todas as concepções intuicionistas, expressivas e sentimentalistas da música, Stravinsky salienta o valor da dimensão temporal do fenómeno musical, que é concebido principalmente como «uma certa organização do tempo» (6). Esse aspecto arquitectónico e construtivista da criação musical representa a base da polémica de Stravinsky contra o romantismo; a música, afirma ainda o músico, «dada a sua essência, é impotente para exprimir o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenómeno da natureza, etc. A expressão não foi nunca propriedade imanente da música» (7).

A forma e o tempo musical

Esta polémica, que se insere no espírito antiwagneriano e formalista da cultura francesa, é retomada, embora em tons mais esba-

(5) I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, p. 18.

(6) *Ibidem*, p. 21.

(7) *Ibidem*.

tidos e com instrumentos conceptuais mais afinados, por um grande número de musicólogos. Gisèle Brelet concentrará todo o seu pensamento estético no conceito de «tempo musical», fazendo convergir na sua importante obra o movimento do espiritualismo francês – nomeadamente o pensamento de Bergson e de Lavelle – e a tradição do formalismo. «O acto criador – afirma a musicóloga francesa – só toma consciência de si próprio no momento em que descobre um imperativo estético que o orienta para a realização de determinadas possibilidades formais» (8). A essência do processo criador é um diálogo perene entre a «matéria e a forma»; com efeito, o artista «aspira a um modo de vida original que pressupõe a forma e a realiza». A autonomia da criação musical revela-se no próprio desenvolvimento do pensamento musical, desenvolvimento esse que «procede logicamente segundo leis internas, independentemente da personalidade dos diferentes criadores» (9). Todavia, há também uma relação entre a criação musical e o seu criador, mas não a nível psicológico: o elo de ligação pode observar-se precisamente na forma temporal da música, que encontra uma íntima correspondência com a temporalidade da consciência. Stravinsky representa, para Brelet, a encarnação do seu ideal de música como pura temporalidade: «o tempo de Stravinsky exprime a consciência na pureza do seu acto fundamental e não o mundo dos conteúdos empíricos em que o eu mais ou menos se dissolve» (10).

Em ensaios mais recentes, Brelet parece mudar a sua perspectiva sobre a música contemporânea, adoptando as poéticas das vanguardas irracionalistas. Brelet substitui o conceito de forma enquanto expressão da pura temporalidade por um conceito de forma como expressão do vivido que nasce sem qualquer estrutura preexistente, ao contrário do que se verifica na música clássica: «a música só encontra a sua estrutura definitiva na actualidade do

(8) G. Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.

(9) *Ibidem*, p. 7.

(10) *Ibidem*, p. 158.

tempo vivido»⁽¹¹⁾. Brelet, nos seus últimos ensaios, tornou-se uma intérprete perspicaz de algumas exigências não só artísticas, mas, *latu sensu*, filosóficas da música das vanguardas seriais e aleatórias, inaugurando um discurso que foi retomado e aprofundado por muitos teóricos da Nova Música.

Na mesma linha cultural podemos ainda enquadrar o filósofo e musicólogo Vladimir Jankélévitch, recentemente desaparecido. A sua base filosófica é a herança do espiritualismo francês bergsoniano e o seu pensamento estético e musical funda-se numa análise do tempo e da forma entendidos não como esquema para se aplicar à criação musical, mas sim como profundidade do vivido. Por isso em todas as suas análises musicais, sempre extremamente subtis e fascinantes, tende compreensivelmente a privilegiar a cultura musical francesa face à cultura vienense e austro-alemã. Com efeito, Jankélévitch encontra, precisamente na experiência musical e existencial de Debussy, o sentido misterioso e inapreensível do tempo interior e do seu fluxo imprevisível, submetido aos mais subtis matizes do vivido, sem que a forma com o seu esquematismo se sobreponha ao livre fluxo da consciência. Jankélévitch, nestes últimos anos, está a ter um sucesso que não teve em vida, inclusive na cultura italiana, tão distante do espiritualismo francês, e é hoje lido e estudado com novo interesse, talvez com a mesma intensidade com que Adorno e a sua escola são esquecidos e marginalizados.

As análises subtis quer de Brelet, quer de Jankélévitch, centradas no conceito de forma temporal, estão a ser retomadas por outros musicólogos, embora se tenda cada vez mais a dar atenção ao aspecto linguístico e comunicativo da música e às estruturas que o tornam possível. Boris de Schloezer, partindo de estudos sobre a música de Bach, foi um dos primeiros estudiosos a abordar de forma incisiva o problema da peculiar estrutura linguística da

⁽¹¹⁾ Cfr. *Musique et structure*, em «Revue Internationale de Philosophie», nn. 73-74 (1965).

música. «Na música – afirma de Schloezer – o significado é imamente ao significante, o conteúdo à forma, de tal modo que, rigorosamente falando, a música não *tem* um sentido mas *é* um sentido»⁽¹²⁾. Podemos, então, dizer que a música é uma espécie de linguagem formada por símbolos absolutamente peculiares, isto é «dobrados sobre si próprios»⁽¹³⁾; compreender a música não significa descobrir um significado para além dos sons ou ter uma sucessão mais ou menos agradável de sensações auditivas, mas sim penetrar no «sistema múltiplo de relações sonoras em que cada som se insere com uma função precisa. Se concebermos a obra como uma estrutura tendencialmente fechada em si mesma, temos de pensar que os seus elementos, em vez de se eliminarem no decorrer de uma execução, coexistem na sua unidade, sucedendo-se no tempo»⁽¹⁴⁾. A concepção de de Schloezer diverge radicalmente, neste ponto, da de Brelet. Se, para esta, a música era a imagem do devir, da pura duração, do tempo organizado, para o primeiro, a forma musical é essencialmente atemporal: com efeito, «organizar musicalmente o tempo significa transcendê-lo»⁽¹⁵⁾.

Esta concepção de música como tempo rígido numa unidade sincrónica é comum a todas as concepções da forma musical como estrutura. O antropólogo Lévi-Strauss, por exemplo, fala sobre isso usando os mesmos termos: a música, afirma eficazmente, necessita do tempo só «para lhe infligir um desmentido [...] A audição da obra musical, em virtude da sua organização interna, imobilizou o tempo que passa; como um pano revolvido pelo vento, apanhou-o e dobrou-o. De modo que, ao ouvir a música e enquanto a escutamos, acedemos a uma espécie de imortalidade»⁽¹⁶⁾. Esta posição estética

⁽¹²⁾ B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947, p. 44.

⁽¹³⁾ *Ibidem*, p. 30.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 31.

⁽¹⁶⁾ C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964; trad. it. de A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Milão, Il Saggiatore, 1966, pp. 32-33.

conduz inevitavelmente a uma atitude de desconfiança ou de aberta hostilidade em relação às vanguardas mais recentes, que têm geralmente como alvo a desestruturação da linguagem musical, a sua *libertação* das formas pré-constituídas e a progressiva coincidência entre tempo vivido e tempo musical; não é por acaso que quer de Schloezer, quer Lévi-Strauss tomam posições contra essas tendências da vanguarda. A música de vanguarda, segundo de Schloezer «deixou evidentemente de ser uma linguagem, não se comunica no acto do seu devir, não apresenta significado algum. O seu ser esgota-se no acto em que se produz. Apresenta-se como um acto de magia» (17).

Música e linguagem

Muitos estudos, que surgiram na cultura anglo-saxónica, desenvolveram-se nessa direcção. Suzanne Langer, aluna de Ernst Cassirer, e Leonard Meyer (que se inspira, em parte, nos princípios da estética de Dewey) orientam a sua investigação no sentido de aprofundar as estruturas comunicativas da linguagem musical. Segundo Langer, a música, linguagem artística emblemática pelo seu carácter totalmente abstracto e não representativo, é um modo simbólico de expressão dos sentimentos. O símbolo da linguagem musical, todavia, é um símbolo *sui generis*, isto é, um símbolo que se auto-apresenta ou, melhor, não se consome; por outras palavras, o símbolo da linguagem discursiva esgota-se, consome-se completamente na transcendência em relação ao objecto designado e, por isso, é completamente transparente, ao passo que o símbolo musical é *iridescente*, isto é, o seu significado é implícito mas nunca convencionalmente fixado. Fruímos o símbolo musical por si mesmo: «A sua vida é articulação mesmo sem nunca afirmar nada,

(17) B. de Schloezer e M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Minuit, 1959, p. 179.

a sua característica é a expressividade e não a expressão» (18). É, portanto, impossível isolar parcelas musicais dotadas de significado; os esforços feitos nesse âmbito por vários estudiosos parecem não fazer sentido do ponto de vista de Langer. As tentativas de A. Schweitzer, de A. Pirro, de J. Chailley e, mais recentemente, do musicólogo americano D. Cooke de esboçar uma espécie de vocabulário musical das emoções (os primeiros, em particular, para a música de Bach, o último para a música em geral), parecem, como nunca, pobres nos seus resultados: podem quando muito indicar certas associações parcialmente válidas para alguns autores, ou convenções mais largamente aceites numa determinada época, mas não seguramente «leis de expressão musical» (19). Com efeito, segundo Langer, a música não é o próprio sentimento ou a sua cópia, antes a sua apresentação simbólica segundo leis estritamente musicais. A arte e a música, em particular, são um «símbolo originário», organizado segundo «a lógica de um processo orgânico» (20) e, como tal, não analisável, não decomponível e não traduzível.

As investigações do musicólogo Leonard Meyer, apesar de não se afastarem muito dos fundamentos filosóficos de Langer, dão uma maior atenção à estrutura psicológica da fruição musical, mantendo firme o princípio de que a linguagem musical não tem uma função referencial. O significado da música está na própria música e é essencialmente «o produto de uma expectativa». «Um acontecimento musical (seja um som, uma frase, ou uma composição inteira) tem *significado* porque está em tensão com outro acontecimento musical por que esperamos» (21). O significado surge na medida em que a relação entre a tensão e a solução se torna explícita e consciente. Todavia, tudo isso é relativo e vale durante um

(18) S. Langer, *Philosophy in a New Key*, Nova Iorque, Mentor Books, p. 240.

(19) *Ibidem*, p. 232.

(20) *Ibidem*, p. 126.

(21) L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 35.

determinado período e para um determinado grupo social: «a comunicação depende, pressupõe e surge do universo do discurso que na estética musical se chama estilo» (22). O que é significativo num certo estilo, numa certa sociedade, pode não sê-lo de todo num outro grupo humano se essas relações, tensões e resoluções não se tornarem explícitas. Seja como for, a percepção do significado da mensagem musical não é uma *contemplação* passiva, mas sim um processo activo que envolve toda a nossa psique; processo consciente na busca de uma solução num estado provisório, ambíguo, inconclusivo, que conduz a um ponto firme. A estrutura formal da obra musical tende, para Meyer, a satisfazer as exigências próprias do funcionamento da psique humana. Sem dúvida que o modelo de estrutura formal indicado por Meyer se adapta muito bem à música tonal concebida como um sistema de tensões construídas em torno de um ponto de atracção tonal, mas, em contrapartida, a sua aplicação a outros mundos sonoros parece bem mais problemática, como é o caso do gregoriano, da dodecafonia ou da música pós-weberniana.

Esta orientação de estudos, com o objectivo de aprofundar a estrutura da obra musical e o seu carácter linguístico particular em relação também aos novos estudos de etnomusicologia, permanece viva e, aliás, demonstrou ser um dos movimentos mais fecundos dos últimos anos, quer para a estética musical, quer para a crítica.

O pensamento musical face à revolução linguística

Podemos perguntar-nos em que medida a profunda revolução ocorrida na linguagem musical do século XX influenciou e determinou a elaboração teórica e estética destas últimas décadas. Actualmente é difícil dizer se a invenção da dodecafonia, na primeira metade do século, representou realmente uma novidade de tal

(22) *Ibidem*, p. 42.

forma importante a ponto de ser comparada com o evento da harmonia tonal no século XVII. O que é certo é que a história da música atravessou, desde meados do século XIX até hoje, um período de crise, de intensa transformação, de renovação. Período de forma alguma terminado e ainda hoje, os filósofos, os críticos, os musicólogos e os próprios músicos se encontram perante uma realidade em rápida transformação, cheia de interrogações, de pontos obscuros, de incertezas que aguardam uma sistematização teórica no quadro de uma nova concepção da música que está a desbravar caminho através de um grande número de tentativas e experimentações. Se a harmonia tonal colocou os teóricos diante de problemas completamente novos (como a racionalização da linguagem musical, a sua naturalidade, o significado do novo léxico, a sua relação com o mundo dos sentimentos), a crise do mundo tonal, a dodecafonia, a música pós-weberniana (aleatória, sem uma estrutura lógico-musical em sentido tradicional, associada a novas leis, a novas convenções) repropuseram, com nova urgência, o problema da linguagem. Alguns teóricos e filósofos continuaram o seu trabalho à margem de tudo o que estava a acontecer no mundo vivo da música, mas muitos outros sentiram claramente que não podiam, de certa forma, deixar de tomar consciência da nova e tumultuosa realidade que se ia afirmando. Primeiro que tudo, a atonalidade e, mais tarde, a dodecafonia representaram um acontecimento que levou muitos musicólogos, bem como músicos e inclusive literatos (por exemplo, Thomas Mann), a reflectir sobre o seu significado histórico e teórico.

Schönberg foi talvez o primeiro músico a tentar identificar, nos seus inúmeros escritos teóricos, o sentido da revolução que ele próprio iniciara com a sua obra. Mas muitos dos seus críticos também tomaram posição em relação à dodecafonia: Hindemith, Stravinsky, Ansermet e outros mais tomaram uma atitude nitidamente conservadora, mostrando o absurdo de um sistema que deixou de se basear na *natureza*, na convicção de que a linguagem musical não pode prescindir de fundamentos naturais ou supostamente tais. Leibowitz, Eimert, Webern e muitos outros, cada um

com bases diferentes, defenderam a validade do novo sistema que confere ao músico uma nova dimensão criativa. Sem dúvida que a interpretação mais conhecida e mais interessante da revolução dodecafónica e, em geral da música contemporânea, foi a do filósofo e musicólogo alemão Theodor Wiesengrund Adorno. Na sua vasta obra, Adorno, que fundiu de forma original diversas metodologias críticas, tais como o marxismo, a psicanálise, a sociologia da escola de Frankfurt, repensou criticamente todos os problemas da história recente e menos recente sob uma perspectiva particular. A relação música-sociedade, e mais especificamente a relação entre estruturas musicais e estruturas sociais, está no centro da sua atenção. Todavia, não se enquadra obviamente na tradição positivista, em particular na francesa, que tendia a conceber os valores artísticos como simples projecções de uma determinada sociedade. Segundo Adorno, a arte tem uma relação dialéctica e problemática com a realidade social: a música «não deve garantir ou reflectir a paz e a ordem», mas «obrigar a aparecer o que é relegado para baixo da superfície e, portanto, resistir à opressão da superfície, da fachada» (23). Assim como a música pode assumir uma função estimulante face à própria sociedade, pode igualmente denunciar a crise e a falsidade das relações humanas, desmascarar a ordem constituída. A resposta ao antigo e tradicional problema da estética musical, se a música é expressiva ou se o seu valor é unicamente arquitectónico e formal, só pode ter uma solução dialéctica no pensamento de Adorno: a música pode ser expressão ou forma consoante a função que assume na sociedade. As figuras de Stravinsky e de Schönberg são emblemáticas desta linha de pensamento: o construtivismo e o neoclassicismo do primeiro representam a aceitação do facto consumado, da sujeição à situação presente de modo acrítico, a petrificação das relações humanas, a via da inautenticidade, o espelho passivo da trágica alienação do homem no

(23) Th. W. Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht; trad. it. organizada por G. Manzoni, *Dissonanze*, Milão, Feltrinelli, 1959.

mundo moderno; a música de Schönberg representa, ao invés, a via da denúncia. Na construção dodecafónica, o compositor confina-se a limites preestabelecidos, negando-se a liberdade que o mundo só concede ilusoriamente. Mas na revolta contra a tonalidade, contra a linguagem tradicional, salva a subjectividade e a música de cair em na classe de produtos de massa standardizados.

À luz desta interpretação da dodecafonia como única forma de autêntica vanguarda, mas que encerra em si inevitavelmente os germes da sua dissolução, é compreensível que, poucos anos depois de ter escrito o célebre ensaio sobre Schönberg e Stravinski (24), Adorno tenha declarado que a música moderna envelheceu, ou seja, a vanguarda pós-weberniana do pós-guerra. A agressividade da velha vanguarda transformou-se em brandura, em «mentalidade tecnocrata». «Se a arte aceita inconscientemente a eliminação da angústia e se reduz a puro jogo porque se tornou demasiado fraca para ser o contrário, ela desiste da verdade perdendo o único direito à existência» (25).

Este grito de alarme lançado por Adorno não está, porém, isolado; nestes últimos anos muitas vozes se levantaram prontas a declarar morta e ultrapassada a música das gerações mais jovens de compositores, apesar de muitas das vozes que declaram a superação da dodecafonia se fundarem em princípios estranhos ao pensamento de Adorno. Quando o músico Pierre Boulez escreveu o agora célebre ensaio *Schönberg est mort*, queria precisamente aludir à nova era que se abria para a música após os anos cinquenta e, sobretudo, aos problemas completamente novos do ponto de vista estético, filosófico e linguístico que se apresentavam então pela primeira vez; problemas bem vivos não só na consciência dos críticos, mas também na consciência da maior parte dos músicos de vanguarda. Importa ainda referir que boa parte da música de vanguarda nasceu sobretudo por um impulso crítico e filosófico e não tanto por razões

(24) *Id.*, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949.

(25) *Id.*, *Dissonanze*, cit., p. 160.

de ordem estritamente musical. Com efeito, o facto de muitos músicos actualmente comporem música e, simultaneamente, escreverem inúmeros ensaios de carácter filosófico, estético e teórico não é uma coincidência. Cage, Stockhausen, Boulez, Berio, apenas para citar os mais conhecidos, deram sem dúvida um importante contributo, com os seus escritos, para penetrar e compreender as suas obras musicais, bem como para apreender as motivações de ordem mais propriamente estética e filosófica que estão na base da cultura e do pensamento musical modernos.

As vanguardas e a estética musical contemporânea

A vanguarda, como dissemos, dedicou-se profundamente à reflexão sobre a sua própria obra, reflexão essa que se deveu também ao facto de, no século XX, as revoluções linguísticas no domínio da música, e não só, terem sido de tal forma vastas e profundas que deram ampla matéria de reflexão não só aos críticos e filósofos, mas também aos próprios protagonistas dessas revoluções. É evidente que actualmente não podemos falar de estética musical que não seja, antes de mais, o repensamento do significado dos eventos que se sucederam de forma tumultuosa na própria música. Do atonalismo à dodecafonía, da serialidade integral à música aleatória, da música concreta ao aparecimento de ideologias musicais emprestadas de outras culturas, o filósofo não lhes podia ficar indiferente. Os temas antigos ou antiquíssimos como a semantidade da música, a naturalidade da linguagem, a relação com a linguagem poética ou verbal, não desapareceram certamente do horizonte da estética musical mas tiveram de ser repensados em termos completamente novos à luz das dramáticas e radicais transformações ocorridas no mundo da música.

Na estética musical, paralelamente ao que sucedeu também em outros campos do pensamento filosófico, assistiu-se a uma fragmentação dos interesses teóricos, não só por uma certa descon-

fiança da nossa época em relação aos grandes e omnicomprensivos sistemas filosóficos, mas também pela urgência de uma série de novos problemas, cuja abordagem exige muitas vezes competências específicas. Talvez deste ponto de vista, o pensamento de Adorno se apresente como a última tentativa de um olhar filosófico, coerente e omnicomprensivo sobre a música. Assim sendo, poderíamos falar não só da morte da arte, mas também da morte da estética musical. Todavia, raciocinando em termos menos apocalípticos, talvez seja mais realista falar de uma profunda mudança nestas últimas décadas no modo como pensamos os problemas da música a nível teórico, filosófico e estético. Muitos problemas clássicos da estética musical, como por exemplo o debate entre fautores da forma e fautores da expressão, são hoje pensados em outros termos, com uma nova linguagem, e as polémicas são conduzidas em outros moldes.

A linguística, disciplina nascida no início do século XX como estudo dos mecanismos que presidem ao funcionamento da linguagem verbal, estendeu-se recentemente ao estudo de todos os sistemas significantes, incluindo a música; na vaga desta azáfama de estudos nasceu também a semiologia da música, disciplina que teve o seu momento de maior desenvolvimento nos anos setenta. À luz destas investigações, a atenção concentrou-se, à semelhança do que aconteceu com a linguagem verbal, no significante, nas suas estruturas internas e nos mecanismos que presidem ao seu funcionamento. O problema do significado não foi descartado, mas sim reconsiderado sob uma outra perspectiva no que respeita ao quesito abstracto de origem hanslickiana: a música pode significar? Este quesito transformou-se sobretudo no seguinte: quais são as funções da música? Hoje damos-nos conta de que a música tem várias funções e de que o seu estudo nos conduz ao interior do problema do significado. As funções podem ser artísticas e não artísticas, de acompanhamento ou integração de outras linguagens, entre as quais a verbal: funções sociolinguísticas, sociopsicológicas, didácticas, educativas, etc. De modo que os estudos de semiologia da música cruzaram-se muitas vezes com outros estudos actualmente bastante

prometedores, campos pouco explorados como a psicologia da música, a sociologia, a musicoterapia, o estudo da percepção sonora a nível científico, etc.

A semiologia da música

Pode ser útil examinarmos, ainda que sumariamente, alguns pontos-chave dos mais recentes estudos de semiologia da música que serviram para estabelecer as bases desta jovem disciplina. No estudo breve, mas fundamental, de Lévi-Strauss, a que nos referimos anteriormente, utilizaram-se, talvez pela primeira vez, instrumentos da linguística para serem aplicados à música; prosseguiram nesta linha outros estudiosos, muitos deles franceses, para ampliar, aprofundarem e, por vezes, contestarem os seus resultados. Sob esta perspectiva, o estudo de Nicolas Ruwet é bastante importante não só pela agudeza da investigação, mas também porque permaneceu um ponto de referência obrigatório nos anos vindouros⁽²⁶⁾. Os estudos de Saussure, bem como os estudos mais recentes de Jakobson constituíram os pontos de referência fundamentais. Tratava-se, no entanto, de realizar a difícil transferência da análise da linguagem verbal para uma linguagem muito diferente com uma estrutura e modalidades de funcionamento como as da música – admitindo que seja considerada uma linguagem, o que nem sempre é consensual, uma vez que a música pode ser linguagem em certas circunstâncias históricas, sociais e estilísticas e não sê-lo em outras. Para Ruwet, «a música é linguagem. É um dos sistemas de comunicação através dos quais os homens trocam significados e valores. Para existir, ter uma eficácia, tem de obedecer às regras que tornam possível, de forma geral, o funcionamento de um sistema de comunicações»⁽²⁷⁾.

⁽²⁶⁾ N. Ruwet, *Langage, Musique et Poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

⁽²⁷⁾ *Ibidem*, p. 8.

É precisamente aqui que começa o trabalho dos semiólogos da música, ou seja, identificar as regras que tornam possível o funcionamento da música como linguagem, ainda que *sui generis*, dotada de uma estrutura que só metaforicamente a deixa definir como linguagem. Talvez seja este um dos motivos que provocaram uma certa desconfiança nos semiólogos relativamente à vanguarda pós-weberniana. Já Lévi-Strauss havia pensado poder concluir que a dodecafonía, e em geral a música serial, não respeitava as condições mínimas para lhe poder chamar linguagem. Ruwet também abriu, de forma significativa, a sua antologia de ensaios supracitada com um capítulo intitulado «Contradições da linguagem serial» e termina-o manifestando sérias dúvidas de que a música de Webern e, principalmente, a de pós-Webern consiga construir «um sistema de relações diferenciadas», concluindo que «isso explicaria a brevidade, a economia de Webern: seriam compreendidas pela vontade de dominar um sistema instável, transitório e não por uma qualquer preocupação de ascetismo»⁽²⁸⁾.

Se alguns autores como Ruwet colocam a ênfase na estrutura e não na comunicação ou, melhor, na estrutura como *prius* lógico que torna possível a comunicação, outros, como por exemplo Gino Stefani, preferem sublinhar principalmente o momento da comunicação da linguagem musical. «O nosso ponto de partida – afirma Stefani – é o facto de a música falar da realidade e, mais precisamente, da cultura de uma dada sociedade. Tal como a língua, os gestos, os cerimoniais, o modo de vestir [...] enfim, todos os diversos tipos de cultura, a música – para nós, a música ocidental, clássica e ligeira, tradicional e contemporânea – remete-nos para a cultura circunstante através de um sistema, aliás, vários sistemas de convenções». O autor conclui, precisando as tarefas de uma semiologia da música: «Nós todos “falamos”, isto é, exercemos e compreendemos estas convenções, estes códigos culturais: mesmo sem nos darmos conta, como sucede com a língua. Reconhecer esses

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, p. 23.

códigos significa pôr o dedo nos mecanismos fundamentais da comunicação em música, significa explicar – de um ponto de vista sócio-linguístico – porquê e como “percebemos” a música. A semiótica musical, como nós a entendemos, dedica-se precisamente a isso». Este trabalho, segundo Stefani, pode ser conduzido a vários níveis e não necessariamente só por especialistas. Cada tentativa consciente de associar «certos significados (determinados aspectos da cultura) a certos aspectos da música» é um trabalho semiológico.

Cada análise semiológica é, portanto, uma análise estrutural, embora uma análise estrutural, por si só, não seja semiológica. Com efeito, se a semiologia é uma ciência dos significados, cada investigação semiológica não pode deixar de ter em consideração um duplo nível de investigação: por um lado, deve articular-se com o estudo do significante (isto é, da estrutura analítica do excerto musical, das suas regras internas, da sua estruturação), por outro, com a análise correspondente do seu significado no mundo da cultura. «A hipótese de base da semiótica é cada segmentação no plano da expressão ser, ao mesmo tempo, uma segmentação no plano dos conteúdos e vice-versa. O que significa duas coisas. Primeiro: uma semântica, o estudo dos significados, sem um critério correspondente na organização do significante, não é ainda um estudo semiótico; a crítica musical deveria implicar a análise textual. Segundo: já não parece ser possível imaginar uma teoria e uma análise musical que prescindam do significado»⁽²⁹⁾.

Estes pontos indiscutíveis, evidenciados por Stefani, colocam, porém, uma série de problemas amplamente discutidos pelos semiólogos nos últimos anos: quais são os limites e os moldes de uma análise musical correcta? Se a análise e, por consequência, a segmentação linguística a que deve ser submetido o texto corresponde sempre a uma segmentação paralela no plano dos significados, haverá, por assim dizer, um nível «neutro» de análise? E no

⁽²⁹⁾ G. Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 13.

plano dos significados, a evocação será de tipo puramente emotivo ou pode imaginar-se também uma evocação de tipo cognitivo? Estes e outros problemas inerentes a este tipo de análise crítica da linguagem musical foram largamente debatidos pelos semiólogos da música; a discussão sobre o chamado nível «neutro» da análise foi particularmente acesa nos anos setenta, na medida em que a existência desse nível é de facto central para a semiologia da música. Ruwet, mais tarde J. J. Nattiez, em particular, e ainda Stefani insistiram especialmente no nível neutro de análise. Geralmente, cada análise musical segmenta em partes o *continuum* musical, procurando alcançar as unidades que de alguma forma podem representar «significados»; tais unidades podem ser as formas, ou parte das formas como os temas principais, secundários, etc., acordes, grupos de notas, incisos, etc. Não importa pois que tipo de significado se atribui a essas unidades, ou seja, se são puramente formais, ou emocionais e materiais. O principal problema para os semiólogos é a hipótese de um nível de análise que possa ser neutro do ponto de vista do possível significado. Há contextos sócio-culturais em que um traço pertinente no que se refere aos significados é o timbre, para outros é a altura das notas e assim por diante. Mas então existe um tipo de análise «neutra», em que a segmentação de um excerto musical pode realmente prescindir do significado e conseguir encontrar as unidades «naturais» que não estão comprometidas com a linguagem em que, histórica e culturalmente, a música encarnou num determinado contexto histórico e social?

Não podemos obviamente dar solução a este problema complexo que foi trazido à luz por semiólogos da música, mas, como todos os problemas da semiologia musical, tem realmente um relevo particular em contextos filosóficos e metodológicos diversos. Definitivamente a análise semiológica de um excerto musical não deveria diferir muito, pelo menos em linhas gerais, das operações realizadas pelo crítico musical de cunho tradicional, que, intuitivamente, procura correlacionar a música, a estrutura musical, as formas musicais, a linguagem de uma época, com os afectos, as

situações culturais, os comportamentos sociais, etc.; a diferença poderia consistir principalmente no diferente nível de consciência das operações realizadas, na consciência metodológica do seu trabalho, certamente numa reflexão mais atenta sobre o seu trabalho de crítico e sobre os pressupostos conceptuais que o tornam possível e útil. Por outras palavras, entre uma crítica tradicional e uma feita por um semiólogo da música existe a mesma diferença que pode existir entre uma análise intuitiva e uma análise rigorosa. Todavia, é indubitável que a semiologia da música teve méritos consideráveis na orientação da atenção do crítico e do musicólogo para os mecanismos de funcionamento da linguagem e da dimensão social da sua compreensão e fruição.

Colocar a ênfase na linguagem como facto social e cultural e não tanto como facto expressivo e individual fez com que a semiologia da música alcançasse os seus melhores resultados na análise dos momentos mais comunicativos da realidade musical, isto é, da música de consumo ou da música não especificamente destinada a uma fruição artística. Assim, como referimos anteriormente, teve mais sucesso na análise das músicas que se desenvolveram na linha de uma tradição linguística sólida, como a tonal, do que no âmbito das vanguardas mais recentes que problematizaram a existência de uma linguagem musical. A chamada crítica tradicional, que segundo alguns semiólogos se basearia principalmente na intuição, sem pretensões de rigor científico, não foi suplantada pela semiologia e raramente se serviu de forma sistemática dos instrumentos que o semiólogo lhe facultou.

Talvez um excesso de rigidez na gíria, talvez uma certa evidência nas conclusões a que chegaram depois de atarefados percursos, levou a que nestes últimos anos se tenha abandonado o primitivo rigor doutrinário de uma determinada semiologia própria dos anos do entusiasmo da sua descoberta e fundação para, ao invés, aprofundar muitos aspectos que se revelaram mais produtivos, ainda que aparentemente laterais. Com efeito, se se reconhecer como assunto central da semiologia da música o estudo da

relação entre significante e significado abrem-se inúmeros campos de investigação que, por si sós, não são novos mas podem ser novos modos de os abordar. As implicações e orientações de investigação diferem se a linguagem for vista da perspectiva do significante, isto é, da sua estrutura gramatical e sintáctica, seja ela qual for, ou se for vista da perspectiva do significado e do destinatário: o primeiro tipo de abordagem é utilizado tendencialmente pelos estudiosos da escola de Montreal (Nattiez, HirshourPaquette), com resultados positivos no campo dos estudos mais propriamente analítico-linguísticos; ao segundo tipo de abordagem dedicaram-se muitos estudiosos italianos e franceses. Gino Stefani salientou nos seus estudos as implicações a nível sócio-pedagógico, ao passo que estudiosos franceses, como Michel Imberty⁽³⁰⁾, estudaram as implicações a nível psicológico e psicanalítico do processo de significação da música. Outros aprofundaram o mecanismo significativo específico da música em relação à linguagem poética, entre os quais destacamos os estudos supracitados de Ruwet. Muitos destes estudos acabam por convergir, nos seus resultados, com os de estudiosos de outras escolas, anteriormente referidas, como sociólogos da música, estudiosos de processos semânticos, como Meyer, Cooke ou a própria Langer, de Schlözer ou Francès no que respeita à psicologia da percepção musical. A semiologia da música socorre-se, portanto, de outras disciplinas e, por seu turno, é útil a outros domínios de estudos como estímulo a uma análise mais atenta dos aspectos linguísticos da música e dos mecanismos da comunicação.

⁽³⁰⁾ Michel Imberty, *Psychologique de la musique*, tese de doutoramento, Paris, 1978. Cf. do mesmo autor *Entendre la musique*, Paris, Dunod, 1979 e *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981; trad. it. *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*, organizado por L. Callegari e J. Tafuri, Bolonha, Clueb, 1986.

A análise musical *Referência teórica a hipótese do Trovador*

A semiologia não foi decerto a única corrente vital da estética musical destas últimas décadas. Até há bem poucos anos, a vanguarda representou, sem dúvida, um dos núcleos em torno do qual se condensaram os problemas mais apaixonantes e estimulantes para os teóricos da música. É difícil estabelecer se todas as discussões a propósito dos múltiplos aspectos da música de vanguarda se inserem no conjunto de disciplinas designado pelo nome de estética musical. Mas não foi apenas a revolução linguística que conduziu à própria negação do conceito de linguagem a atrair os pensadores; muitos outros fenómenos ligados à vanguarda, após os anos cinquenta, colocaram um grande número de problemas, muitas das vezes completamente novos. O acaso, por exemplo, levou ao desenvolvimento de novas interrogações sobre o alcance do fenómeno interpretativo na música assim como à redefinição do conceito de criatividade musical. A música electrónica levou igualmente a reflexões sobre a natureza do som, do timbre e dos sistemas musicais. Outros campos ainda, bastante próximos da estética musical, surgiram ou foram potenciados pela reflexão sobre alguns aspectos da experiência musical fruitiva e compositiva destas últimas décadas. A cultura musical, as novas dimensões da fruição musical e os novos modelos de percepção sonora induzida por imponentes fenómenos sociais – o alargamento do público, a difusão da instrução musical também a nível escolar, a difusão de meios cada vez mais sofisticados e ao alcance de todos para a reprodução do som –, influenciaram obviamente a elaboração de novas correntes de reflexão, de novos modelos de pensamento. Se a experiência da vanguarda foi decisiva nestes últimos anos para o pensamento musical, outros campos de estudos musicológicos desempenharam um papel importante. O alargamento do horizonte dos estudos históricos também a outras civilizações e a épocas muito distantes das nossas, o aperfeiçoamento dos instrumentos de pesquisa e investigação, a elaboração de novas metodologias de estudos históricos

estimularam fortemente, a partir do século XIX, o desenvolvimento de teorias sobre a análise musical. Um campo que, por um lado, pode parecer distante da estética mas que, por outro, é rico em implicações estéticas e principalmente filosóficas. "

A análise musical é um conceito bastante vago que remete para uma qualquer metodologia capaz de *analisar* um trecho musical. As análises de Hoffmann dos trios de Beethoven e as de Schumann da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz poderiam, *latu sensu*, inserir-se na análise musical. Todavia, só se assumirá como disciplina consciente dos seus instrumentos de investigação e dos seus métodos na época positivista, com Riemann. Uma disciplina autenticamente analítica surgirá, mais tarde, com os estudos do teórico austríaco Heinrich Schenker que, na sua grande obra *Novas Teorias e Fantasias Musicais* (1906-35) expôs a sua teoria analítica da música. Esta permanece ainda hoje uma base de discussão para qualquer outro tipo de abordagem analítica, principalmente nos estudos provenientes da área cultural anglo-saxónica, embora o interesse pelas metodologias analíticas se tenha difundido, nos últimos anos, na Europa, integrando-se nos estudos de carácter semiológico.

A análise schenkeriana inspira-se, sem dúvida, numa referência filosófica: a fenomenologia de Husserl. Com efeito, as premissas metodológicas das suas teorias analíticas fundam-se no facto de sob a página musical (a referência é sempre a música tonal) estar uma estrutura originária, à qual é necessário remontar se quisermos apreender a verdadeira estrutura do trecho analisado. A análise de Schenker visa, portanto, apreender sempre as estruturas escondidas que condicionam as manifestações exteriores de uma obra, estruturas que se reduzem à identificação de uma *ur-Linie*, uma linha originária ou primordial que deve ser libertada por forma a apreender a *essência* da obra. Essa linha é sempre de carácter melódico e é a responsável pelo carácter profundo da obra musical. Os pressupostos teórico-filosóficos das teorias schenkerianas foram justamente associados aos da gramática generativa de Chomsky.

Mesmo nos limites indicados por muitos estudiosos (o privilégio da função melódica, a sua aplicabilidade unicamente à música tonal, etc.), a teoria analítica de Schenker teve o inegável mérito de abrir vastos campos de investigação e de sugerir métodos analíticos que, embora seccionando a obra, não perdem de vista o seu valor unitário, que é identificado na estrutura originária que está na sua base. Os estudos e as teorias de carácter analítico desenvolveram-se com grande vigor nestas últimas décadas e são imensos os textos que se cruzam, de certa forma, com esta corrente de pensamento, pelo que não nos é de todo possível fazer aqui uma exposição pormenorizada destes, limitando-nos, por isso, a fazer breves referências.

É evidente que todas as teorias analíticas se deparam com o problema de privilegiar a dimensão da obra que se considera mais relevante do que outras. Todavia, todas as escolhas implicam exclusões, pelo que todas as abordagens analíticas destacam, inevitavelmente, um aspecto em detrimento de outros e arriscam-se a nunca poder apreender o que utopicamente se pretendia apreender, ou seja, a totalidade da obra. Vimos como Schenker tendia a privilegiar o aspecto melódico tonal por ser o mais relevante no que respeita à identificação da estrutura «originária» da obra. Numa linha não muito diferente situam-se os estudos de Rudolph Reti, musicólogo dos EUA. Na sua obra mais conhecida⁽³¹⁾, ele pretende demonstrar que, nas obras dos grandes músicos, todas as ideias temáticas derivam de um único motivo germinal, cuja sucessiva transformação representa um processo capaz de conferir um significado e um sentido unitário a toda a composição. A investigação deste *modelo* temático representa um processo de redução – utilizando uma linguagem fenomenológica – semelhante à de Schenker na investigação da linha melódica originária. Também neste caso se refere sempre obviamente a exemplos retirados da música tonal. Como

⁽³¹⁾ R. Reti, *The Thematic Process in Music*, London, Faber and Faber, 1961.

afirma o próprio Reti «nas grandes obras da literatura musical, os diferentes movimentos de uma composição estão ligados entre si por uma unidade temática – unidade que é conferida não só por uma vaga afinidade, mas por uma substância musical idêntica»⁽³²⁾. Por um lado, implica que se deve demonstrar esta unidade temática subjacente a todas as obras, mas, por outro, pressupõe que a unidade representa o valor estético por excelência. Demonstração essa nem sempre possível, a menos que se queira afirmar dogmaticamente que, por exemplo, numa sonata os dois temas «se opõem aparentemente entre si mas, no fundo, são idênticos em substância»⁽³³⁾. O conceito de unidade permanece, portanto, bastante problemático, quer no seu aspecto técnico-analítico, quer no aspecto estético-filosófico, hoje largamente contestado pelos músicos de vanguarda.

Os estudos analíticos assumiram nestes anos dimensões imensas, extrapolando as esferas estritamente especializadas, a ponto de entrarem, por vezes, em outras áreas de estudos musicológicos, socorrendo-se frequentemente da psicologia, da psicanálise, da teoria da percepção, etc. Portanto, na base dos estudos analíticos está sempre a tentativa de criar modelos teóricos explicativos dotados de uma universalidade mais ou menos acentuada. A tradição analítica schenkeriana privilegiou o aspecto formal da obra musical. Todavia, podemos atribuir à corrente analítica estudos aparentemente muito distantes como os de Hermann Kretschmar, que evocam a hermenêutica, isto é, a ciência da interpretação, entendendo-se por interpretação a descoberta do significado do texto. Significado não formal mas afectivo, emotivo ou até intelectual. Por isso a velha teoria dos afectos setecentista pode, de certa forma, ser considerada a primeira tentativa de uma teoria analítica da música, mas exposta do ponto de vista dos conteúdos afectivos em relação a determinadas «figuras» próprias da retórica musical barroca.

⁽³²⁾ *Ibidem*, p. 4.

⁽³³⁾ *Ibidem*, p. 139.

Conclusão

No final deste breve, e certamente lacónico, *excursus* pela história do pensamento musical da Antiguidade até aos nossos dias, podemos legitimamente interrogarmo-nos se em todas estas especulações tão díspares sobre a música, provenientes de fontes tão diversas, há, no entanto, um fio condutor que as une num percurso coerente. E, além disso, podemos perguntar-nos se ainda existe um pensamento musical com especial relevância filosófica e se se insere numa tradição estética. Há uma ligação entre estas duas interrogações, na medida em que, face uma crise geral do pensamento filosófico sistemático, a estética musical é inevitavelmente afectada por ela. Se, de certo modo, era fácil reconhecer um desenvolvimento coerente e unitário do pensamento musical quando estava ligado a uma tradição filosófica bem definida, é muito mais difícil encontrar esta coerência quando as fontes deixam de ser os escritos filosóficos para darem lugar aos escritos dos músicos, dos teóricos, dos críticos e dos historiadores da música; actualmente as suas reflexões radicam de forma geral numa experiência prática e tendem a tratar de problemas inerentes à acústica, à psicologia da percepção, às mudanças históricas da linguagem musical. No passado procurou-se trazer à luz o fio condutor que, apesar de tudo, une as diversas experiências de pensamento da música, mas hoje é muito mais difícil realizar esta operação devido ao desaparecimento de um dos dois pólos: o filosófico-sistemático.

Se considerarmos a expressão «estética musical» em sentido estrito, como reflexão a nível filosófico e sistemática sobre a música, temos de concluir que está a acabar ou talvez já tenha terminado há algumas décadas: Adorno é, talvez, o último grande filósofo da música e a sua obra a última tentativa de formular uma visão global da música. Mas se considerarmos a estética musical de acordo com a acepção mais lata, como tentámos considerá-la neste breve estudo, temos de concluir de forma menos apocalíptica e dizer simplesmente que hoje a estética musical seguiu novas orientações e que tende a fragmentar-se em diversos sectores de investigação da experiência musical considerada na sua complexidade e diversidade de aspectos. *CONCEITUAR O DESEJO DE MORTE DO IDEAL*

As grandes revoluções linguísticas e estilísticas na história da música fizeram com que a atenção dos teóricos e dos músicos se focasse numa maior reflexão sobre os aspectos propriamente técnicos e linguísticos da sua arte, abordando apenas indirectamente os problemas filosóficos e estéticos que subjazem sempre às novas experiências artísticas. Foi o que sucedeu na passagem da *ars antiqua* à *ars nova*, na passagem da polifonia à monodia, bem como actualmente com a invenção da dodecafonía e com as experiências linguísticas radicalmente novas associadas às mais recentes vanguardas. Aquilo a que assistimos hoje não é sequer um fenómeno assim tão inédito: o declínio da estética musical como disciplina filosófico-sistemática e a proliferação paralela de estudos, nem sempre facilmente classificáveis, sobre muitos aspectos da Nova Música, sobre a experiência musical, interpretativa, frutiva, receptiva, sobre metodologias historiográficas, sobre psicologia da audição e da criação, sobre mecanismos linguísticos que tornam possível a formação dos significados, etc., não é efectivamente um fenómeno novo na história do pensamento musical. Por outro lado, há correntes fragmentadas de pensamento que se reconfiguram, inesperadamente, em perspectivas mais unitárias, mais explicitamente filosóficas. O que sucedeu nas últimas décadas na estética musical é análogo ao que ocorreu em outros campos da reflexão

estética sobre arte em geral e sobre cada arte em particular. Mas até o mais fiel propósito de se confinar à especialização e tecnicismo mais puro, devido a uma desconfiança radical em relação à reflexão filosófica, não é suficiente para isolar definitivamente a reflexão sobre a música da estética e da filosofia. Por isso, não é possível prefigurar presentemente o futuro da estética musical: nunca foi uma disciplina auto-suficiente e sempre se alimentou de outras disciplinas, o que mostra o seu carácter essencialmente interdisciplinar. Os grandes temas do pensamento musical, que hoje parecem ter-se eclipsado face ao tecnicismo e às investigações mais concretas e pontuais sobre aspectos mais circunstanciados da música, reaparecem muitas vezes sob novas roupagens, frequentemente enriquecidos com uma maior atenção dada à riqueza e diversidade com que hoje o fenómeno musical se apresenta aos olhos de um observador atento. A natureza inevitavelmente filosófica de todas as reflexões sobre música não pode ser dissociada do desejo de destruir a ideia de morte da filosofia. Sem dúvida que hoje está morto, ou talvez só esteja entre parêntesis, um certo modo de conceber a filosofia e, portanto, a estética musical, mas não o pensamento sobre a música e sobre os seus problemas. O futuro desse pensamento, as configurações que assumirá no futuro, as soluções que serão propostas, dependem evidentemente desses e de outros parâmetros que não se referem apenas ao mundo da música e da arte em geral, mas ao sentido e à direcção da própria civilização em que vivemos.

Bibliografia

No que se refere à primeira parte, limitar-nos-emos a indicar alguns livros publicados nas últimas décadas que têm particular relevância no âmbito dos problemas tratados, privilegiando a bibliografia em italiano.

Sobre a especificidade da linguagem musical da história da música veja-se:

- DALHAUS, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colônia, Arno Volk, 1980; trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980.
MAGNANI, Luigi, *Le frontiere della musica*, Milão, Ricciardi, 1957.
MILA, Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turim, Einaudi, 1950.
PARENTE, Alfredo, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1936.
RONGA, Luigi, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza, 1961.

Sobre problemas ligados à linguagem musical, às suas relações com a poesia e à semiologia da música veja-se:

- BARONI, Mario, *Suoni e significati*, Florença, Guaraldi, 1987.
COLLISANI, Amalia, *Musica e simboli*, Palermo, Sellerio, 1988.
FUBINI, Enrico, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turim, Einaudi, 1973.
NATTIEZ, Jean-Jacques, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, trad. it., Turim, Einaudi, 1987.
—, *Musicologia generale e semiologia*, Turim, EDT, 1989.

- PAGANINI, Marcello, *Lingua e musica*, Bolonha, Il Mulino, 1974.
 RUWET, Nicolas, *Langage, musique et poésie*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Lingua, musica e poesia*, Turim, Einaudi, 1983.
 STEFANI, Gino, *Introduzione alla semeiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.

Sobre problemas da relevância social e psicológica da música e do músico, sobre tradição popular e tradição culta e sobre a relevância metafísica da música veja-se:

- ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.
 ATTALI, Jacques, *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977; trad. it. *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milão, Mazzotta, 1978.
 BARTÓK, Béla, *Valogatott zenei irasai*, Budapeste, Magyar Korus, 1948; trad. it. *Scritti sulla musica popolare*, Turim, Einaudi, 1955.
 FRANCÈS ROBERT, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.
 FUBINI, Enrico, *La musica nella tradizione ebraica*, Turim, Einaudi, 1994.
 IMBERTY, Michel, *Entendre la musique*, Paris, Dunod, 1981.
 JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961; trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Nápoles, Tempi Moderni, 1985.
 KERMAN, Joseph, *Musicalology*, Londres, Collins, 1985.
 MATHIEU, Vittorio, *La voce, la musica, il demonio*, Milão, Spirali, 1983.
 SERRAVEZZA, Antonio, *La sociologia della musica*, Turim, EDT, 1980.
 SILBERMAN, Alphons, *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg, Busse, 1957.
 WIORA, Walter, *Musica popolare europea e musica occidentale*, 1957. —, *Die Vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961.

Sobre o problema da interpretação musical veja-se:

- BRELET, Gisèle, *L'interprétation créatrice*, Paris, PUF, 1951.
 GRAZIOSI, Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Turim, Einaudi, 1952.
 PUGLIATTI, Salvatore, *L'interpretazione musicale*, Messina, Secolo nostro, 1940.

Veja-se também os inúmeros ensaios sobre o problema da interpretação na antologia de «La Rassegna Musicale» (organizado por Luigi Pestalozza), Milão, Feltrinelli, 1966, em particular entre 1930 e 1940.

Para a segunda parte, cuja bibliografia seria infinita, limitar-nos-emos a indicar algumas fontes importantes, sobretudo para a parte antiga e medieval, e obras de carácter geral mais recentes e fáceis de encontrar na história da estética musical. Indicaremos ainda as obras mais importantes nos vários períodos históricos.

- FERGUSON, Donald, *A History of Musical Thought*, Nova Iorque, Crofts, 1935.
 FUBINI, Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Turim, Einaudi, 1976.
 —, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Turim, Einaudi, 1987.
 LANG, Paul, *Music in Western Civilization*, Nova Iorque, Norton, 1941.
 PORTNOY, Julius, *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, Nova Iorque, Humanities Press, 1954.
 STRUNK, Oliver, *Source Readings in Musical History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nova Iorque, Norton, 1950.

Sobre as fontes do pensamento musical antigo e medieval:

- COUSSEMAKER, Charles-Edmond-Henri, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gebertina alteram*, 4 vols., Paris, 1864-1876.
 DIELS, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols., Berlim, Weidmann, 1956-1959.
 GERBERT, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., 1784.
 PSEUDO-PLUTARCO, *De musica* (veja-se a ótima tradução francesa e comentários de F. Lasserre, *Plutarque de la musique: texte, traduction, commentaire*, Olten-Lausanne, Graf, 1954).
 RUELLE, Charles-Emile, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, Paris, 1895.

Para o período barroco, são muito úteis as coletâneas de escritos de tratados da época organizadas por:

- MALPIERO, Gianfrancesco, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924.
SOLERTI, Angelo, *Le origini del melodramma*, Turim, Bocca, 1903.

A produção ensaística sobre cada período é vastíssima. Indicaremos apenas alguns títulos de maior importância e acessibilidade.

Sobre a Antiguidade:

- DEL GRANDE, Carlo, *L'espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, Ricciardi, 1932.
GAVAERT, François Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1871-1881.
—, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, 1903.
LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarante et la musique de l'antiquité*, Paris, Lecène, 1904.
LIPPMAN, Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Nova Iorque, Colombia University Press, 1964.
MOUTSOPOULOS, Evangelhos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, PUF, 1959.
SACHS, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, Nova Iorque, Norton, 1943; trad. it. *La musica nel mondo antico*, Florença, Sansoni, 1963.

Sobre a Idade Média:

- ALBERT, Hermann, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905.
REESE, Gustav, *Music in the Middle Age*, Nova Iorque, Norton, 1940; trad. it. *La musica nel medioevo*, Florença, Sansoni, 1960.
RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie im 9-19 Jahrhundert*, Leipzig, 1898.
SESINI, Ugo, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III ao X secolo*, Turim, SEI, 1949.

Sobre o Renascimento e Barroco:

- ALBERT, Hermann, *Luther und die Musik*, Wittenberg, LutherGesellschaft, 1924.
BUKFOZER, Manfred, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Nova Iorque, Norton, 1950.
MASSERA, Giuseppe, *Lineamenti storici della teoria musicale nell'età moderna*, Parma, Studium Parmense, 1977.
PALISCA, Claude V., *The Florentine Camerata*, New Haven, Yale University Press, 1989.
PIRROTA, Nino, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Turim, Einaudi, 1975.
REESE, Gustav, *Music in the Renaissance*, Nova Iorque, Norton, 1954.

Os inúmeros textos dos teóricos renascentistas são de fundamental importância, estando quase todos disponíveis em edições anastáticas, de entre os quais destacamos:

- ARTUSI, Giovanni Maria, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Veneza, 1600-1603 (ed. anastática Bolonha, Forni, 1968).
DESCARTES, René, *Musicae Compendium*, Utrecht, 1650.
GALILEI, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florença, 1581 (ed. limitada de F. Fano, Milão, Minuziano, 1947).
GLAREANO, Heinrich, *Dodekachordon*, Basel, 1547.
KIRCHER, Athanasius, *Harmonie universelle*, 3 vols., Paris, 1636-1637.
MONTEVERDI, Claudio, *Lettere e prefazioni*, Roma, De Sanctis, 1973.
VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.
ZARLINO, Gioseffo, *Istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558 (ed. anastática Ridgewood, Gregg, 1966).
—, *Dimostrazioni harmoniche*, Veneza, 1571.
—, *Sopplimenti musicali*, Veneza, 1588.

Sobre o século XVIII e o Iluminismo imensas obras de carácter geral:

- BUKOFZER, Manfred, *Music in The Baroque Era*, Nova Iorque, Norton, 1947; trad. it. *La musica barocca*, Milão, Rusconi, 1982.

- CLERCX, Susanne, *Le Baroque et la musique: Essai d'esthétique musicale*, Bruxelas, 1948.
- ECORCHEVILLE, Jules, *De lulli à Rameau, 1690-1730: L'esthétique musicale*, Paris, Fortin, 1906.
- FUBINI, Enrico, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Turim, Einaudi, 1971.
- GOLDSCHMIDT, Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich, Rascher, 1915.
- JULLIEN, Adolph, *La musique et les philosophes au XVIIIe siècle*, Paris, 1873.
- OLIVIER, A. R., *The Encyclopedists as Critics of Music*, Nova Iorque, Colombia University Press, 1947.
- STEFANI, Gino, *Musica barocca, poetica e ideologia*, Milão, Bompiani, 1978.

Um grande número de textos do pensamento musical do século XVIII está disponível em várias edições recentes e menos recentes. Referimos, em particular, as obras de interesse musical de Rousseau, de Diderot, de Grimm e de Rameau.

Para o Renascimento há imensos ensaios sobre estética de autoria individual, entre os quais salientamos:

- DAHLHAUS, Carl, *Die Ideen der absoluten Musik*, Kassel, Barenreiter, 1978; trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Florença, Discanto-La Nuova Italia, 1988.
- , *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Florença, Discanto-La Nuova Italia, 1990.
- EINSTEIN, Alfred, *Music in the Romantic Era*, Nova Iorque, Norton, 1947; trad. it. *La musica nel periodo romantico*, Florença, Sansoni, 1952.
- GLOCKNER, Ernst, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik*, München, 1909.
- HILBERT, Werner, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid, 1911.
- LASSERRE, Pierre, *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, 1907.
- LOUIS, Rudolf, *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig, 1898.
- MAGNANI, Luigi, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Milão-Nápoles, Ricciardi, 1962.

- MOOS, Paul, *Richard Wagner als Ästhetiker*, Berlim, 1906.
- REICH, Willi, *Musik in Romantischer Schau: Worte der Musiker*, Basel, Auerbach, 1947.
- SEYDEL MARTIN, *Arthur Schopenhauers Methaphysik der Musik*, Leipzig, 1895.

Os textos do pensamento e da filosofia da música do Romantismo estão disponíveis em edições recentes e quase todos em traduções italianas, quer no que respeita os filósofos maiores, quer no que respeita os escritos dos literatos e dos próprios músicos.

Relativamente à imensa bibliografia do século XX, limitar-nos-emos a alguns dos títulos mais significativos divididos por áreas linguísticas:

Bibliografia francesa:

- ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.
- BASCH, Victor, *Du pouvoir expressif de la musique. Essai d'esthétique*, Paris, Alcan, 1934.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Schott's Sohne, 1963; trad. it. *Pensare la musica oggi*, Turim, Einaudi, 1979.
- BRELET, Gisèle, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.
- , *Le temps musical*, Paris, PUF, 1949.
- IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981; trad. it. *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, Bolonha, Clueb, 1986.
- LALO, Charles, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Alcan, 1908.
- MOLES, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
- PIGUET, Jean-Claude, *Découverte de la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1948.
- SCHLOEZER, Boris de, *Introduction à J. S. Bach, Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.
- SEGOND, Joseph, *L'esthétique du sentiment*, Paris, Boivin, 1927.

- SERVIEN, Pius, *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, Blanchard, 1929.
 STRAVINSKY, Igor F., *Poétique musicale*, Paris, Janin, 1945.

Bibliografia anglo-saxónica:

- CAGE, John, *Solence*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1961.
 COOKE, Deryck, *The Language of Music*, Londres, Oxford University Press, 1959.
 COPLAND, Aaron, *Music and Imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1952.
 LANGER, Suzanne, *Philosophy in a New Key*, Nova Iorque, Mentor Books, 1942.
 MEYER, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
 PRATT, Carol, *The Meaning of Music*, Nova Iorque, McGraw Hill, 1931.
 RETI RUDOLF, *Totality, Atonality, Pantonality*, Londres, Rockliff, 1958.
 SEASHORE, Carl, *The Psychology of Musical Talent*, Chicago, Silver, 1919.
 WATT, Henry, *The Foundation of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917.

Bibliografia alemã:

- ADORNO, Wiesengrund Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949; trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Turim, Einaudi, 1959.
 BAHLE, Julius, *Die musikalische Schaffensprozess*, Leipzig, Hirzel, 1936.
 BLAUKE, Kurt, *Musiksoziologie*, St. Gallen, Zollikofer, 1950.
 BUSONI, Ferruccio, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Trieste, Schmidl, 1907.
 DE LA MOTTE-HABER, Helga, *Musikpsychologie*, Colônia, Gerig, 1975; trad. it. *Psicologia della musica. Una introduzione*, Fiesole, Discanto, 1982.
 KURT, Ernst, *Musikpsychologie*, Berlim, Hesse, 1931.

- LISSA, Zofia, *Fragen der Musikästhetik*, Berlim, Heischelverlag, 1954.
 MERSMANN, Hans, *Angewandte Musikästhetik*, Berlim, Hesse, 1926.
 SCHENKER, Heinrich, *Neue musikalischen Theorien und Phantasien*, Viena, Universal Edition, 1906.
 SCHÖNBERG, Arnold, *Harmonielehre*, Viena, Universal Edition, 1910; trad. it. *Manuale d'armonia*, Milão, Il Saggiatore, 1963.

Bibliografia italiana:

- BASTIANELLI, Giannotto, *L'opera ed altri saggi di teoria musicale*, Florença, Vallecchi, 1921.
 BERTOLOTTI, Mario, *Fase seconda*, Turim, Einaudi, 1969.
 DE NATALE, Marco, *Strutture e forme nella musica come processi simbolici*, Nápoles, Morano, 1978.
 PANNAIN, Guido, *La vita del linguaggio musicale*, Milão, Curci, 1947.
 ROGNONI, Luigi, *Espressionismo e dodecafonia*, Turim, Einaudi, 1954.
 TORREFRANCA, Fausto, *La vita musicale dello spirito*, Milão, Bocca, 1910.
 VLAD, Roman, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Turim, Einaudi, 1955.

Índice Onomástico

- | | |
|---|---------------------------------------|
| Aaron, P., 101 | Bizet, G., 128 |
| Adamo di Fulda, 98 | Boécio, Severino, 89-91, 93, 94, 97 |
| Adison, J., 108 | Bonomi, A., 143 |
| Adorno, Th. W., 25, 142, 148, 149,
151, 164, 174 | Bora, P., 120 |
| Agostinho de Hípona, 87-90, 97, 107 | Boulez, P., 149, 150, 173 |
| Alfieri, V., 114 | Brahms, J., 3 |
| Ansermet, E., 56, 147, 168, 173 | Brelet, G., 49, 56, 141-143, 168, 173 |
| Aristóxeno, 82-84 | Burney, C., 112, 120 |
| Aristóteles, 19, 71, 73, 78-84 | Cage, J., 63, 150, 174 |
| Arteaga, E., de., 122 | Callegari, L., 157 |
| Artusi, G. M., 105, 106, 171 | Calzabigi, R. de', 122 |
| Avison, C., 112 | Carena, C., 88 |
| | Cassirer, E., 144 |
| Bach, C. P. E., 112, 120 | Chailley, J., 145 |
| Bach, J. S., 54, 108, 112, 122, 142,
143, 145 | Chilesotti, O., 137 |
| Bardi, G. M., 99, 102-104 | Chomsky, N., 57, 159 |
| Baretti, G., 114 | Clemente de Alexandria, 86 |
| Bartók, 44, 63, 168 | Combarieu, J., 131, 133, 134 |
| Basílio de Cesárea, 87 | Cooke, D., 145, 157, 174 |
| Baudelaire, C., 124 | Coussemaker, C.-E.-H., 95, 97, 169 |
| Beck, F. A., 107 | Croce, B., 12, 13, 138 |
| Beethoven, L. van, 54, 124, 127,
134, 159 | Dalhaus, C., 167 |
| Bergson, H., 49, 141, 142 | D'Alembert, J.-B., 121 |
| Berio, L., 150 | Damerin, A., 90 |
| Berlioz, H., 124, 126, 159 | Damão de Oa, 69, 72, 80 |
| | Darwin, C. R., 131 |

- Debussy, C., 142
 Della Corte, A., 139
 Della Volpe, G., 134
 Democrito, 78
 Descartes, R., 106, 110, 171
 Després, J., 36
 Dewey, J., 144
 Diderot, D., 49, 121, 123, 172
 Diels, H., 71, 78, 169
 Du Bos, J.-B., 116
 Dvořák, A., 44
- Eimert, H., 147
 Ésquilo, 44
 Euler, L., 106, 110
 Eurípedes, 44, 76
- Fano, F., 104
 Ferrari, F., 58
 Filodemo, 78
 Filolau, 71
 Finkelstein, S., 134
 Forkel, J. N., 120
 Francès, R., 58, 133, 157, 168
- Galilei, V., 103, 104, 108, 171
 Gatti, G. M., 138, 139
 Geminiani, 120
 Gerbert, M., 92, 94, 169
 Glareanus, H., 99, 101
 Gluck, 122
 Graziosi, G., 139, 168
 Guido d'Arezzo, 40, 92-94
 Gurney, E., 131
- Hamann, J. G., 120
 Hanslick, E., 12, 123, 129-131, 134, 137, 139,
 Haydn, J. M., 40
 Hegel, G. W. F., 49, 124-126
- Helmholtz, H. von, 132
 Herder, J. G., 120, 128
 Hindemith, P., 56, 147
 Hirbour Paquette, L., 157
 Hoffmann, E. T. A., 124, 128, 159
- Imberty, M., 33, 58, 157, 168, 173
 Isidoro de Sevilha, 94
- Jacob de Liège, 96
 Jakobson, R., 152
 Janáček, L., 44
 Jankélévitch, 49, 142, 168
 Jerónimo de Strídon, 87, 95
 João XXII (J.-A. d'Euse), Papa, 95, 96
- Kant, I., 121
 Kircher, A., 109, 171
 Kodaly, 63
 Kortholt, C., 107
 Krantz, W., 71, 78
 Kretschmar, H., 161
 Kurth, E., 133
- Langer, S., 144, 145, 157, 174
 Lasserre, F., 70, 78, 172
 Lavelle, L., 141
 Leibniz, G. W., 106-108
 Leibowitz, R., 147
 Leonardo da Vinci, 36
 Lévi-Strauss, C., 143, 144, 152, 153
 Lissa, Z., 134, 135, 175
 Liszt, F., 37, 124, 126, 127
 Lully, J.-B., 37, 115, 116, 118
 Lutero, M., (M. Luther), 106, 107
- Macran, H. S., 83
 Mahler, G., 44
 Mann, T., 54, 147

- Manzoni, G., 148
 Marcello, B., 122
 Marchetto da Padova, 94
 Martini, G. B., 120
 Marzi, G., 89
 Mattheson, J., 111, 112, 122
 Merker, N., 125
 Mersenne, M., 110
 Meyer, L., 144-146, 157, 174
 Miguel Ângelo Buonarroti, 36
 Migne, J.-P., 87
 Mila, M., 139, 167
 Milhaud, D., 63
 Moles, A., 133, 173
 Monteverdi, C., 37, 105, 106, 171
 Mozart, L., 112
 Mozart, W. A., 40
 Muratori, L. A., 114
 Muris, J. de, 96
 Moussorgsky, M. P., 44
- Nattiez, J. J., 155, 157, 167
 Nietzsche, F., 120, 124, 128,
 Novalis (F. L. von Hardenberg), 124, 127
- Obrecht, J., 36
 Olms, G., 92, 95
- Parente, A., 138, 139, 167
 Pergolesi, G. B., 118
 Petrarca, F., 36
 Pirro, A., 145
 Pitágoras, 27, 39, 72, 73, 83, 106
 Platão, 19, 37, 69, 73-80, 83
 Prokofiev, S., 63
 Pseudo-Plutarco, 39, 70, 83, 169
 Pugliatti, S., 168
- Quantz, J. J., 112, 120
- Raguenet, F., 114, 115
 Rameau, J. P., 37, 100, 106, 108, 110, 116-119, 121, 132, 172
 Reti, R., 160, 161, 174
 Révész, G., 133
 Richter, J. P. F., chamado Jean-Paul, 124
 Riemann, H., 170
 Rognoni, L., 130, 175
 Ronga, L., 139, 167
 Rousseau, J.-J., 118-121, 127, 128, 172
 Ruta, E., 128
 Ruwet, N., 152, 153, 155, 157, 168
- Salinas, F. de, 101
 Saussure, F. de, 152
 Scheibe, J. A., 111, 112
 Schelling, F. W. S., 124, 125
 Schenker, H., 159, 160, 175
 Schlegel, F. von, 120, 124
 Schlözer, B. F. de, 157
 Schönberg, A., 54, 56-58, 147-149, 175
 Schopenhauer, A., 49, 124-126, 128, 137
 Schumann, R. A., 13, 15, 124, 129, 159
 Schweitzer, A., 145
 Scriabine, M., 144
 Seashore, C., 133, 174
 Shaftesbury, C. E., 116
 Smetana, B., 44
 Souchay, M.-A., 124
 Spencer, H., 131
 Stefani, G., 58, 153-155, 157, 168, 172
 Stendhal (H. Beyle), 124
 Stockhausen, K., 63, 150

- Stravinsky, I. F., 44, 56, 63, 139-141, 147, 148, 174
 Stumpf, C., 132
 Supicic, I., 134
- Tafurí, J., 157
 Tinctoris, J., 97, 98
 Torchi, L., 127, 137
 Torre Franca, F., 137, 138, 175
 Tunstede, S., 94, 95
- Vaccaro, N., 125
 Van Krevelen, L., 78
 Varèse, E., 63
- Viano, C.A., 73
 Vicentino, N., 101, 171
 Viéville, L. de la, 114, 115
 Vitry, P., 96
- Wackenroder, W. H., 123, 128
 Wagner, R., 37, 120, 124, 127, 128
 Wallaschek, R., 131
 Webern, A. von, 147, 153
 Werckmeister, A., 110
- Zarlino, G., 99-102, 106, 108, 117, 132, 171

Índice

INTRODUÇÃO.....	7
-----------------	---

PRIMEIRA PARTE

OS PROBLEMAS ESTÉTICOS E HISTÓRICOS DA MÚSICA

CAPÍTULO 1 – As características da disciplina	11
<i>Quais os limites da estética musical?</i>	11
<i>A música e as outras artes</i>	12
<i>A história da música: uma história à parte</i>	13
<i>A música, prisma das mil faces</i>	16
<i>Quais as fontes para uma estética musical?</i>	18
CAPÍTULO 2 – O Ocidente cristão e a ideia de música	23
<i>A dimensão estética da música</i>	23
<i>Música e poesia</i>	24
<i>Música e matemática</i>	27
<i>Música e significado</i>	28
<i>Música e afectos</i>	30
CAPÍTULO 3 – A música e o sentido da sua historicidade	35
<i>História da música e metafísica da música</i>	35
<i>Marginalidade histórica da música</i>	39

<i>Marginalidade social do músico</i>	40
<i>Música «humana» e música «mundana»</i>	41
<i>Música e cultura: tradição popular e tradição culta</i>	42
<i>Para um modelo diferente de historicidade</i>	44
<i>A teoria da recepção</i>	45
<i>Instinto e razão na música</i>	47
<i>Interpretação e improvisação</i>	50
 CAPÍTULO 4 – Música e percepção	 53
<i>Música «percebida» e música «pensada»</i>	53
<i>Natureza e história na linguagem musical</i>	55
<i>Intraductibilidade e universalidade da linguagem musical</i>	60
<i>A caminho de uma «globalização» da linguagem musical?</i>	62

SEGUNDA PARTE

BREVE HISTÓRIA DO PENSAMENTO MUSICAL

 CAPÍTULO 5 – O mundo antigo	 69
<i>Dos pitagóricos a Damão de Oa</i>	69
<i>Platão e Aristóteles</i>	73
<i>A época helénica</i>	82
 CAPÍTULO 6 – Entre o mundo antigo e medieval	 85
<i>O pensamento cristão e a herança clássica</i>	85
<i>Do abstracto ao concreto</i>	90
<i>A «ars antiqua» e a «ars nova» na consciência crítica dos contemporâneos</i>	95
 CAPÍTULO 7 – A nova racionalidade	 97
<i>A teoria da harmonia e a descoberta dos afectos</i>	97
<i>Palavra e música: o nascimento do melodrama</i>	102
<i>A teoria dos afectos e as polémicas sobre o melodrama</i>	108

 CAPÍTULO 8 – O Iluminismo e a música	 111
<i>A teoria dos afectos no século XVIII</i>	111
<i>As razões da música e as razões da poesia</i>	113
<i>Da razão à arte e da arte à razão</i>	116
<i>Os Enciclopedistas e as «querelles»</i>	118
 CAPÍTULO 9 – Do idealismo romântico ao formalismo de Hanslick	 123
<i>A música como linguagem privilegiada</i>	123
<i>A música e os filósofos românticos</i>	124
<i>Wagner e a obra de arte total</i>	127
<i>Do formalismo à sociologia da música</i>	129
 CAPÍTULO 10 – A crise da linguagem musical e a estética do século XX	 137
<i>A crítica e a estética musical em Itália</i>	137
<i>O formalismo e as vanguardas</i>	139
<i>A forma e o tempo musical</i>	140
<i>Música e linguagem</i>	144
<i>O pensamento musical face à revolução linguística</i>	146
<i>As vanguardas e a estética musical contemporânea</i>	150
<i>A semiologia da música</i>	152
<i>A análise musical</i>	158
 CONCLUSÃO	 163
 BIBLIOGRAFIA	 167
 ÍNDICE ONOMÁSTICO	 177